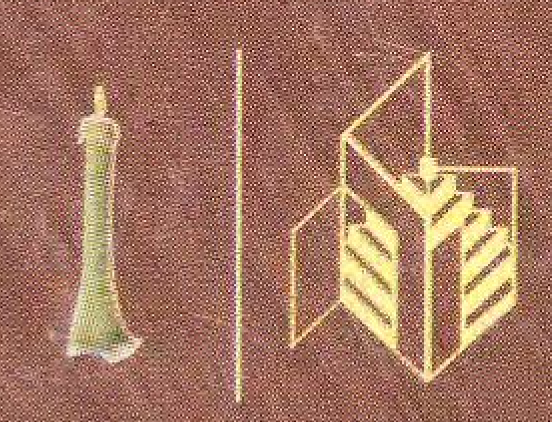
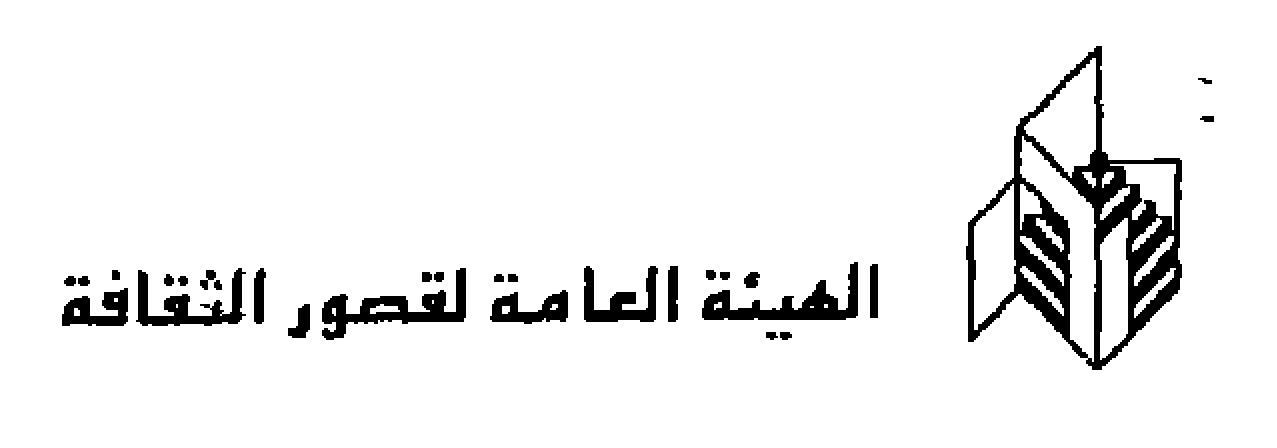
كتابات نقدية
118

القصيدة الحديثة..
وتجلياتها عبر الأجيال

عبد المنعم عواد يوسف



الهيئة العامة لقصور الثقافة



القصيدة الحديثة.. وتجلياتها عبر الأجيال

عبد المنعم عواد يوسف

يناير
2002

الهيئة العامة لقصور الثقافة
كتابات نقدية - شهرية (118)

يناير ٢٠٠١

التدقيق اللغوى : محمد عامر فاضل

كتابات نقدية
118

القصيدة الحديثة.. وتجلياتها عبر الأجيال

عبد المنعم عواد يوسف

المراســلات : باسم مدير التــحرير على العنوان التــالى
١٦ أ ش-أمين سامى - القصــر العينى - رقم بريدى : ١١٥٦١

الإهـــــداء

إلى صديق العمر :

مجاهد عبد المنعم

شاعراً أحب إبداعه

وناقداً أعتز بقلمه

عبد المنعم عواد يوسف

تقـــديم

الأمر الذى لم يعد محلاً لخلاف، أن القصيدة الجديدة، التى اصطلح على تسميتها فى مستهل نشأتها بقصيدة «الشعر الحر» أو شعر التفعيلة كما أطلق عليها فيما بعد، قد أصبح لها السيادة على خارطة الشعر العربى الآن .

وهى منذ ظهورها فى مصر، فى أوائل الخمسينيات بعد أن اتخذت ـ على حد قول ناقدنا الكبير الدكتور على شلش ـ «معنى مختلفاً عن معنى الشعر الحر الذى ساد فى الثلاثينيات والأربعينيات» (١) . وقد تطورت عبر الأجيال حتى وصلت إلى ما وصلت إليه من نضج واكتمال من حيث الشكل والمحتوى .

والدراسة التى بين يدى القارئ محاولة لرصد عدد من الظواهر الفنية، التى تجلت فى هذه القصيدة من خلال أعمال عدد من الشعراء، يمثلون أجيالاً مختلفة من مبدعى القصيدة الجديدة بدءاً بشعراء جيل الرواد، وصولاً إلى أجيال الوسط،

وانتـهـاء بمجـمـوعـة من الشـعـراء يمثلون جـيـل الثـمـانـينيـات والتسعينيات .

وقد آثرت أن أكتفى بعمل شعـرى واحد لكل شـاعر تناولته هذه الدراسـة، بحيث أقف عند ظاهـرة فنية مـعينة فى هذه العمل تمثل إحـدى تجليـات القصـيدة الجـديدة لدى الشـاعـر مـوضـوع الدرس .

وسـوف يـلاحظ القـارئ تنوع التناول بـحـيث يـغطى جـوانب الإبداع المختلفة، موضـوعياً وفنياً .

وبقدر تعدد العناصر الفنية التى تشكل التجربة الإبداعية فى الشـعـر كـان طمـوحى إلى تغطيـة كل هـذه العناصـر مـن خـلال الأعمـال الشـعرية التى تناولتـهـا الدراسـة، راجـياً ألا يتـصـور القــارئ أننـى أقـصــد إلى أن تكون هذه الأعــمــال ممثلة لكل اتجـاهـات القصـيدة الجـديدة، وحـسبى أن يكـون عملى هـذا تجلية لعناصـر الإبداع الشـعرى من خـلال بعض اتجـاهـات القصـيـدة الجديدة عبر عدد محدود من الشعراء يمثلون الأجيال المختلفة .

وأخيراً، فإذا كـانت قصيدة التفعيلة تمثل الركيزة الأسـاسـية التى تقـوم عليـهـا هذه الدراسـة، فـإن ذلك لم يـحل بينـى وبين التـعـرض ـ بطريقـة عـابرة ـ لبـعض الأشـكال الفنيـة الأخـرى فى تجربة الشاعر الإبداعية كالقصـيدة البيتية أو قصيدة النثر إذا

كان لهما حضورهما فى هذه التجربة، معتبراً ذلك مجرد رافد جانبى يصب فى المجرى الرئيسى الذى تمثله القصيدة التفعيلية، والتى تشكل الملمح الأساسى فى تجربة الشاعر الإبداعية .

صلاح عبد الصبور والشعر العاطفى

آفة التطرف فى أى لون من ألوان النشاط البشرى أنه يحدث ردود فعل عنيفة تكاد تودى به بأسره، وهذا التطرف مرده إلى التزمت فى تطبيق فكرة من الأفكار، أو التعصب الأعمى لمذهب من المذاهب، مما يؤدى إلى البعد عن جوهر الفكرة أو المذهب، وإلى حجب كثير من جوانبهما الحقيقية عن العين الفاحصة، ولا يدع مجالاً إلا لجوانب مفتعلة هى وليدة التأثر العاطفى الخاطئ، الناشئ عن التعصب للشىء .

وفى الخمسينيات وحتى أواسط الستينيات، مرت حياتنا الادبية بهذه المرحلة، فقد تعصب فريق من النقاد للمذهب الواقعى فى الأدب، بحيث قصروا الانتاج الفكرى والفنى على جوانب معينة من الحياة، وقد فهم الشعراء ـ ربما عن خطأ لم يقصد إليه النقاد ـ أن الشعر لا يكون شعراً حقاً إلا إذا تناول

النواحى الاجتماعية السيئة من حياة الناس، وتغنى بالسلام العالمى، وتندد بكل من يعمل على إشعال نار الحرب، وهذا الفهم الجزئى للمذهب الواقعى، والتعصب له، نتجت عنه نتائج سيئة، فقد امتنع الشعراء الواقعيون عن التغنى بمشاكلهم العاطفية الخاصة، بل ورفضوا كل شاعر يتحدث فى شعره عن مثل هذه الأمور واعتبروه خائناً ومخدراً للشعب وصارفاً إياه عن الاهتمام بمشاكله الكبيرة .

وفى هذه الفترة، كان المذهب الواقعى هو البضاعة الرائجة فى السوق الأدبية، وقد ترتب على ذلك ان انضوى تحت لواء الواقعية كل دعى وكل أفاق، وكل عاطل من أية موهبة فنية حقة، وساد الحياة الادبية لون من ألوان الجفاف الفنى والعاطفى، وخرجت إلى الوجود قصائد عقيمة جدباء، كل حظ أصحابها من الفن قدرة على رص التفعيلات كيفما اتفق، وحشد عدد من الشعارات المذهبية والصيحات الخالية من الفن والذوق .

وبصورة عامة كان الشعر فى هذه الفترة خالياً من الشروط الفنية، للعمل الأدبى، واختفى صوت القلب وسط هذه الأصوات الجافة، والصيحات المذهبية الجوفاء .

وكان «صلاح عبد الصبور» أحد قلائل فهموا الواقعية على حقيقتها، وفهموا أنه توجد إلى جانب مشاكل الناس العامة،

مشاكل فردية خاصة، تكون فى مجموعها، هى الأخرى، مشكلة عامة، هى المشكلة العاطفية، مشكلته، ومشكلة كل إنسان يعيش فى مجتمع مثل مجتمعنا العربى، لا يزال يعيش فى ظل كثير من القيم الاجتماعية المتخلفة والأخلاقية الجامدة، هذا المجتمع يتأرجح بين مظاهر المدنية الجديدة ورواسب سنين طويلة من الحجاب والانعزالية الجنسية، هذا المجتمع الضائع وسط مطالب العصر التحررية، وطموح الإنسان إلى مجابهة احتياجات حياته بحرية وصراحة، وتقاليد اجتماعية تجذبه إلى أغوار ماضيه البعيد بمثالياته الزائفة وأخلاقياته البعيدة عن روح العصر .

عاش «صلاح» فى هذا المجتمع، وأحس بمشاكل أبنائه العاطفية كواحد منهم - وكان له قلب، وكان على القلب أن يتحدث، وكان حديثه قصائد عاطفية رقيقة قرأناها متفرقة فى الصحف والمجلات العربية، ثم عدنا وقرأناها مرة أخرى مجتمعة فى ديوانه الفريد : «الناس فى بلادى» وهذا الجانب وحده من شعر «صلاح» هو الذى نتناوله فى هذه السطور، لإيماننا بأهميته أولاً، ولإيماننا ثانياً بأهمية تسليط الضوء على جانب واحد من جوانب العمل الفنى حتى ينال هذا الجانب حقه من البحث والدراسة، الشىء الذى لا يمكن استيفاؤه فى الحديث عن إنتاج الشاعر ككل .

و «صلاح عبد الصبور» يؤمن بالحب كقوة خلاقة بناءة، وأنها أبعد ما تكون عن تخدير الناس وصرفهم عن مشاكلهم، فهى فى حد نفسها مشكلة، وهى كمشكلة، لابد من مجابهتها بصراحة حتى يمكن حلها، ونتعرف إلى غيرها من المشاكل، هذا إذا نظرنا إليها على هذا الأساس النظرى، ولكن الحقيقة أننا نعتبر الحب ظاهرة خالدة ستبقى ما بقى الناس، وأفراد الشعب مهما بلغت حياتهم من خشونة وقسوة، فهم لا ينسون أن لهم قلوباً، وأن هذه القلوب تحب، وتنفعل بمشاكل العاطفة.. حقاً إن :

« الناس فى بلادى جارحون كالصقور ...

غناؤهم كرجفة الشتاء فى ذؤابة الشجر ..

ويقتلون، يسرقون، يشربون يجشئون..

«لكنهم بشر»

أجل إنهم بشر، ولذلك فهم :

يصنعون الحب،،

كلامهم أنغام..

ولغوهم بسام..

وحين يسغبون يشبعون من صفاء القلب..

وحين يظمأون يشربون نهلة من حب»..

فصلاح عبد الصبور إذن حين يتناول الحب فى شعره لا

يتناول شيئاً منفصلا عن حياة أمته، وإنما يتناول ظاهرة تعيش فى وجدانها، وينفعل بها أبناؤها، وإذا كان صوت قلبه هو الذى يسمع من خلال هذه القصائد فليس معنى هذا أنه يتناول المشاكل الفردية الخالصة، فكونه واحداً من أفراد هذا الشعب يجعل من مشكلته الخاصة مشكلة عامة .

وأهم خاصية فى حديث القلب أنه بسيط، وبساطته هذه ضرورية، فهو صادر من القلب، وموجه إلى قلوب، والقلوب بعيدة كل البعد فى أحاديثها عن التعقيد، وهى لا تفهم من الأحاديث إلا ما كان بسيطاً عذباً، فليس بينها وبين بعضها وساطة من علم أو عقل، فالتعقل والمنطقية يفسدان حديث العاطفة، وكلما كان هذا الحديث بسيطاً وخالياً من الصنعة، كان حظه من الخلود أعظم وقدرته على البقاء أشد. وفى استطاعتنا أن نرد إلى هذه الظاهرة ما نراه من شيوع الكثير من القصائد العاطفية القديمة بين الناس، وما نلمسه فى هذه القصائد من قرب المعنى، وبساطة الفكرة، وسهولة الألفاظ، ووفرة ما فيها من الشحنات الموسيقية والعاطفية .

ولا يكون حديث القلب ذا أثر فى النفس إلا إذا كان صادقاً وليد عاطفة صادقة، ولا شك أن الشعر المصنوع الذى لم ينشأ عن تجربة عاطفية حقة، لا يصل إلى القلب بسهولة، والقلب

المتلقى فى وسعه أن يتبين إذا ما كان هذا الشعر العاطفى الذى يقرأه أو يسمعه صادقاً أم مصنوعاً، والنموذج التالى بما فيه من بساطة وسلاسة وصدق عاطفة يصل إلى القلب مباشرة لأنه جاء نتيجة تجربة عاطفية حقيقية :

كان لى يوماً إله وملاذى كان بيته

قال لى : إن طريق الورد وعر فارتقيته

وتلفت ورائى، وورائى ما وجدته

ثم أصغيت لصوت الريح تبكى، فبكيته

والشعر العاطفى عند «صلاح عبد الصبور» ينقسم إلى قسمين :

القسم الأول : نجد فيه أن حديث القلب مجرد إطار لوضع فكرة من الأفكار، أو الحديث إلى الحبيبة فى أمر من الأمور، ونجد ذلك فى قصائد مثل «رحلة فى الليل، الملك لك، لحن، رسالة إلى صديقة» .

والقسم الآخر هو قصائد تدور فى جوهرها حول موضوعات عاطفية خالصة، فنحن لا نسمع خلال هذه القصائد إلا صوت القلب وحده، ونجد ذلك فى قصائد مثل سوناتا ـ الرحلة ـ أغنية حب ـ الوافد الجديد ـ الإله الصغير – إطلال ـ طفل ـ ذكريات ـ أغنية ولاء ـ حياتى وعود ـ غزلية ـ منحدر الثلج ـ الوعد الأخير ـ

يا نجمى الأوحد ـ أناشيد غرام» .

فإذا تناولنا قصيدة من قصائد القسم الأول، مثل «رحلة فى الليل» نجد أنها مقسمة إلى ستة مقاطع، يحادث صديقته فى خمسة منها عن حياته وانطباعاته المختلفة، فهو فى المقطع الاول يتناول علاقته برفاقه، ووحدته فى الفراش مع الظنون والمخاوف، وأصوات السكارى التى تصل إليه فى حجرته وهم يلغطون فى الطريق ويضحكون بانطلاق. وفى المقطع الثانى يقص لها حكاية طائرين حبيبين ينقض عليهما طائر مفترس فيمزقهما ويمزق سعادتهما معاً. وفى المقطع الثالث «صلاح» يخاطب صديقته عن زائر رهيب غامض يروعه ويفزعه، وهو يذكرها بنزهة وعدته بها، ولكن كيف السبيل إلى ذلك ومصيره رهن إرادة هذا الزائر الرهيب الغامض ولا ندرى هل هو : الموت الذى يهدده، أم القدر بمعناه العام، أم الخوف من المجهول.. وهكذات تمضى بقية مقاطع «الرحلة» ولا نسمع حديث القلب إلا فى مطلع كل مقطع حين يوجه الشاعر حديثه إلى الصديقة .

وفى قصيدة «الملك لك» يبدأ «صلاح» بسرد بعض الصعاب التى صادفها فى حياته قبل أن يلتقى بهذه الحبيبة :

« أواحدتى قبل أن نلتقى...

بهذا المساء السعيد البعيد...

بلوت الحياة وأرزاءها»..

ولكنها ربما تساءلت : ولكن كيف ـ مع هذه الهموم والمشاق:

«ينور عينيك فيض سرور وحب» ..

وهنا يجيب الشاعر على هذا السؤال بسرد الظروف التى سادت حياته والانطباعات الى تسربت إلى أعماقه عنها، والتى كونت شخصيته على هذا النمط من الإيمان بالحياة والتفاؤل بها على الرغم من كل شيء .

وفى قصيدة «لحن»، يوضح لنا الشاعر كيف يقوم النظام الاجتماعى ذو الفروق الطبقية حائلا بين الانسان وبين من يعشق، فهو أحب هذه الجارة التى :

« مدت من الشرفة حبلاً من نغم »..

إلا أنه لا يمكنه أن يطمع فيها، فبينهما من الحواجز الطبقية موانع صارمة فهى «فى القلعة تغفو على فرش الحرير ـ وتذود عن النفس السأمة بالمرايا واللآلى والعطور»، وهى :

«فى انتظار الفارس الأشقر فى الليل الأخير»..

وهو «ليس أميراً» وإنما واحد من الذين :

«... لا يملك الواحد منهم حشو فم ..

«ويمرون خفافاً كالنسيم»..

ومع ذلك فيقع على كاهلهم عبء كبير وثقيل، وهو :

«... أن يولد فى الظلمة مصباح وحيد»..

وفى قصيدة «رسالة إلى صديقة» يقص علينا الشاعر فى خطاب إلى الحبيبة فترة من حياته قضاها فى الفراش نهب المخاوف والأوهام و«هلوسة» المرض وخيالاته وكيف أنه تهيأ للموت، وإذا بخطاب من الحبيبة يصل إليه كان بمثابة :

«... القميص بين مقلتى يعقوب..

«أنفاس عيسى تصنع الحياة فى التراب..

«الساق للكسيح..

«العين للضرير..

«هناءة الفؤاد للمكروب»..

وربما نكون قد أطلنا عند هذا القسم من شعر «صلاح عبد الصبور» العاطفى، وما ذلك إلا لرغبتنا فى توضيح كيف يمكن المزاوجة بين المشاكل العامة، والمشكلة الخاصة فى القصيدة الواحدة بشكل سليم .

أما القصائد العاطفية الخالصة، فتنقسم بدورها إلى قسمين : قسم يمكننا أن نطلق عليه «قصائد تقليدية» ويضم «سوناتا - رغم شكلها الإفرنجى - الرحلة - الوافد الجديد - الإله الصغير - الأطلال - ذكريات - حياتى وعود - غزلية - منحدر الثلج - الوعد الأخير» .

وقسم ثان يمكننا أن نطلق عليه «قصائد جديدة» ويضم «أغنية حب، طفل، أغنية ولاء، يا نجمى يا نجمى الأوحد، أناشيد غرام» .

ونتناول قصيدة من القسم الأول مثل «سوناتا» فنجد أنه ليس بها من جديد اللهم إلا محاولة إدخال هذا اللون من بناء القصيدة إلى الشعر العربى، أما الأفكار فشائعة، ليس بها من جديد، إلا محاولة إدخال التعبير عن كفاح الناس فى هذا اللون من النظم الشعرى .

وفى قصيدة «الرحلة» ملامح عامة من شعرائنا الرومانسيين بدون تحديد، وكذلك فى «الوافد الصغير» .

وفى قصيدة «الإله الصغير» نحس بروح «محمد رشاد راضى» صاحب الديوان الرومانسى القيم «مقابر الفجر» .

أما قصيدة «أطلال» فتنقلنا إلى أجواء «محمود حسن إسماعيل» :

أطلال .. أطلال

يمشى بها النسيان — فى كفه أكفان

لكل ذكرى قبر — وبينها قبرى

أطلال .. أطلال

ناحت له صلوات — واسترحمت عبرات

وتصدت النزوات **فى ثوبها الشعرى**

وفى قصيدة «ذكريات» ننتقل إلى أجواء الرومانسية الغربية، وخاصة عند الشعراء الإنجليز، و«شيلى» على وجه التحديد .

وقصيدة «حياتى وعود»، أعتقد أن سائر القراء العرب يعرفون الصلة الوثيقة بينهما وبين قصيدة «فدوى طوقان» فى رثاء أهلها.

أما تعابير «على محمود طه» وصوره وأساليبه فتكاد تنطق فى قصيدة «غزلية»، وكذلك فى «منحدر الثلج» و «الوعد الأخير».

ويبدو أن «صلاح عبد الصبور» كان فى بدء تكوينه الشعرى عندما كتب هذه القصائد، فكان لهذا الاعتبار عرضة للتأثر بالرواد، ولا أحسب أن هذا يقلل من مكانته الآن كشاعر كبير ذى تأثير .

أما القصائد الجديدة حقاً، والتى يعتبر «صلاح» بسببها رائداً من رواد الشعر الحديث، فمنها «أغنية حب» التى أعتبرها بحق فتحاً جديداً فى عالم الشعر العاطفى العربى .

«جبت الليالى باحثاً» فى جوفها عن لؤلؤة...

وعدت فى الجراب بضعة من المحار ..

وكومة من الحصى، وقبضة من الجمار..

وما وجدت اللؤلؤة..

سيدتى، إليك قلبى، واغفرى لى..

أبيض كاللؤلؤة..

ولامع كاللؤلؤة..

هدية الفقير...

وقد ترينه يزين عشك الصغير» ..

وإذا كان «صلاح» قد احتذى هنا حذو «نشيد الأنشاد»، فقد سار على نهج الشعراء المتصوفة فى قصيدة «أغنية ولاء»، فهو قد استعار أسلوبهم فى مخاطبة «ذات الله»، ذاتهم المعشوقة، فى معالجة ذاته الأرضية «الحبيبة»، ومحاولة الشاعر هنا إنزال هذا النمط من التعبير الشعرى من سمائه إلى أرض البشر البسطاء، مع الإبقاء على نفس طريقة الصياغة والأسلوب، والتفانى فى المعبود والذوبان فيه، ونفس شفافية الفكرة والألفاظ، ففى هذه القصيدة صور بعينها من شأنها أن تستحضر الجو الصوفى إلى أرض الحدث مثل :

« صنعت لك عرشاً من الحرير... مخملى.. نجرته من صندل ومسندين تتكى عليهما»، «أسرجت مصباحاً... علقته فى كوة فى جانب الجدار»، «خرجت لك.. على أوافى محملك.. كمثلما ولدت ـ غير شملة الإحرام – قد خرجت لك.. اسائل الرواد».. وهكذا ...

وقصيدة (الطفل) تستمد قيمتها من كونها قصيدة رمزية ذات أكثر من تفسير، فالقارئ المتعجل لن يرى فيها غير مشهد حزين لرجل وزوجته إزاء طفلهما الميت .

ولكن القراءة المتأنية تمكن القارئ من الخروج بمفهوم آخر للقصيدة، فسرعان ما يكتشف أن هذا الميت الصغير «هذا الصبى ابن السنين الداميات العاريات من الفرح» لم يكن إلا حباً كان بين الاثنين ثم انتهى بالفشل، حيث وسده قلبه الكسير، وسقى مدفنه دمه .

ولا أدرى لماذا لم تهزنى قصيدة «يا نجمى الأوحد»، ولعل مرد ذلك إلى أن القصيدة على الرغم من كونها قصيدة عاطفية، فإنك لا تسمع فيها إلا صوت العقل يفسر ويتفلسف .

«لفحت أيام الرعب رواءها حتى شاها
ونوى فى عينهما زهو الفطنة والمجد الكاذب
عريا من بزة هذا العصر المشهود
صغرا، صغرا .. حتى دقا
حتى صارا قزمين» .

وفى قصيدة «أناشيد غرام» نجد شيئاً يستحق الإشارة، هو إثبات «صلاح» بالدليل العملى أنه ليس من رواد الشعر الحديث فحسب، وإنما فى وسعه أن يكتب شعراً كلاسيكياً جيد السبك،

متين البناء، رصين التعابير، حتى لكأنه واحد من الشعراء الفحول :

وقلت لقلبى والأمانى تعله

رسا زورقى بعد الترحل يا قلبى

وها قد بدا الحب الكبير لناظرى

نفضت يدى مما عداه من الحب»

كامل أيوب وقيوده التى لا ترى !!

لعل أهم ما يميز شعراء جيل الريادة فى حركة الشعر الحر أن التجديد لديهم فى بنية القصيدة الحديثة ومحتواها لم يكن وليد طفرة، وإنما جاء انطلاقاً من معايشتهم لأنماط التعبير الشعرى السابقة، وتدرجاً فى التجربة الإبداعية وصولاً إلى هذا الشكل الجديد الذى رأوا فيه تعبيراً حقيقًا عن رؤاهم الفكرية وتمثيلا صادقًا لما يودون قوله للناس .

وهذا ما عبر عنه شاعرنا الراحل «كامل أيوب» بقوله فى إحدى فقرات التمهيد القيم الذى أورده فى مقدمة ديوانه «الطوفان والمدينة السمراء» : «لقد عمد الشاعر الجديد إلى التغيير الأخير فى نظام القصيدة المتوارث لا لذاته، بل بهدف تحقيق بناء شعرى جديد تماماً بمنهجه فى تنمية صوره وأفكاره وحواره وحركة انفعالاته، من أجل توصيل المحتوى الأيديولوجى

الذى هو رؤيا اجتماعية متكاملة، والذى يتخطّى غالباً الأشكال المستنفدة مصطنعاً لنفسه أشكالاً جديدة أكثر تناسباً معه» (انظر الديوان : ص١٦) .

وكان طبيعياً بالنسبة لكامل أيوب، كواحد من كوكبة شعراء الريادة أن يستوعب التجارب الإبداعية السابقة، وأن يكون لكل منها نصيب فى إبداعه، قبل أن يستقر عند الشكل الجديد كمرفأ أخير لتجربته الفنية .

وإذا كان ديوان «الطوفان والمدينة السمراء» قد أتى ممثلا تمثيلاً حقيقياً لهذه التجربة كان بديهياً أن يضمنه شاعرنا الراحل نماذج مختلفة للمراحل التعبيرية التى خاضها تدريجياً من «الكلاسيكية» إلى «الرومانسية» إلى «الواقعية» وصولاً إلى الشكل الجديد .

وكنموذج لشعر المرحلة «الكلاسيكية» فى تجربة كامل أيوب أقف عند أولى قصائد الديوان «ترنيمة الشهيد» والتى تمثل خصائص هذه المرحلة من التزام بالوزن الواحد والقافية الموحدة، والمعجم الشعرى المتسم بالجزالة ورصانة التركيب والاعتماد على الصور الجزئية المعبرة عن المضمون، وارتفاع النبرة الخطابية الموحية بالحماس وروح الإقدام .

«الآن بـــاســـم كـــرامـــتـــى وإبـــائـــى
أفـــنـــى لـــتـــخـــلـــد أمـــتـــى بـــفـــنـــائـــى
الآن أو فـــى الأرض بـــعـــض عـــطـــائـــهـــا
وأخـــط صـــفـــحـــة عـــزهـــا بـــدمـــائـــى
الآن أصـــعـــد لـــلـــســـمـــاء بـــجـــوهـــرى
فـــلـــيـــفـــرح الأوغـــاد بـــالأشـــلاء
والله مـــا قـــتـــلـــوا الـــقـــتـــيـــل وإنما
أحـــيـــوا عـــلـــيـــهـــا ثـــورة الأحـــيـــاء
أمـــاه لا تـــبـــكـــى عـــلـــىّ ويـــا أبـــى
جـــفـــف دمـــوعـــك وابـــتـــهـــج بـــقـــضـــائـــى
مـــا مـــت وحـــدى بـــل مـــع الأحـــرار فـــى
يـــوم الـــجـــهـــاد وســـاحـــة الـــشـــهـــداء»

وإذا كانت المرحلة الرومانسية فى تجربة كامل أيوب تبدو فى هذا الديوان متمثلة فى قصائده : «نداء الحب» و«ابنة الخال» و«أجيبى يا سمراء» و«ضياع» و «بلا شاطئ»، فإن الخصائص الفنية لشعر هذه المدرسة تتجلى فيما تشيع فى هذه القصائد من عواطف حادة يغلب عليها الأسى والإحباط والحب المخفق، إلى جانب معجم رومانسى قوامه ألفاظ مثل «الشاطئ، والأحلام، والشوق، والحرمان، والوجه السكرى، وجراح الحب،

والعش الجـمـيل، والحلم الوردى، ووحـشــة الروح، والوحـدة، وأغنيات المساء، والليل، والأصيل، والصبابة، والحنين، والأرق، وأنفاس الصباح، والجوانح، والعباب، والربيع» إلى آخر هذا المعجم بكلماته الموحية، وعباراته الرشيقة.. كل ذلك من خلال الصور المجنحة، والتشبيهات المحلقة، والاستعارات ذات الإيحاء الرومانسي الخاص، وأكتفى بإيراد نموذج واحد يتضمن كل هذه الخصائص من قصيدة «ضياع» :

فى شعاب الحياة أدركنى الليل فثارت رياحه باحتدام

فتوكأت فى كلال على الصبر ودثرت بالرجاء حطامى

وتحاملت علنى أعبر الدرب وأجتاز وعره فى سلام

فتعثرت فى صخور طريقى، وتخبطت فى تلول ركامى

اعبرى يا دليلتى ودعينى فسأبقى كما أنا فى ظلامى .

لم تبال الحياة يوماً بحزنى وبكائى ولم تصخ لهمومى

كم زهت شمسها بهاءً وروحى فى ضباب مخيم وغيوم

كم بدا بدرها وضيئاً على الناس وبدرى مشوه ونجومى

عبثاً أرسل الشكاة، فما تسمع بثى ولا تحس كلومى

بح صوتى وعدت من صخب العيش وحيداً بقلبى المهزوم.

وفى تدرجه الطبيعى من «الكلاسيكية» إلى «الرومانسية» ودون أن يحرق المراحل، كان وقوف شاعرنا الراحل عند المدرسة

«الواقعية» التى كانت لها السيادة على الساحة الشعرية منذ أواخر الأربعينيات وطيلة الخمسينات، والتى انضوت تحت خيمة ما سمي بالأدب الهادف الذى تبنى قضايا الجماهير ومشكلاتها الاجتماعية والاقتصادية، والصراع ضد الإقطاع والاستعمار والقصر، هذه المدرسة التى كان من أبرز فرسانها فى هذه الفترة : كمال عبد الحليم والفيتورى، وجيلى عبد الرحمن، وتاج السر الحسن، ونجيب سرور، وإبراهيم شعراوى، ومحمود شندى، وعبد الرحمن الشرقاوى، والخميسى، وغيرهم، والتى زخر معجمها الشعرى بعبارات «الكادحون، والسادة، والعبيد، الزحف، والأغلال، والقيود، والجدران، والأسوار، والجراح، والجوع، والنضال، والصراع» إلخ...

ومن شعر كامل أيوب الذى يمثل هذه المدرسة قصيدته «انطلاق» التى يقول فيها :

أى معنى لوجودى.. أى معنى لوجودى

وأنا أعنو لأعدائى وأكبو فى قيودى

أجرع الذلة فى دارى وأحيا كالعبيد

آكل الجوع وللسادة زادى وحصيدى

كيف أجنى وأنا طاوٍ لغيرى قمح حقلى

كيف أقضى كل أيامى ثقيلات بحملى

إننى أسمع صوت النار فى جنبى تغلى

هى ذى تحرق خوفى.. هى ذى تكسر غلى

وثب المارد فى نفسى على العبد الأشلّ

لم يعد يتسع القمقم لى والكون حولى

وإذا كنت قد وقفت طويلاً - نسبياً - أمام إبداع شاعرنا الراحل من خلال القصيدة البيتية، مقدماً هذه النماذج التى تؤكد سيطرته على أدواته التعبيرية وتمكنه من الصياغة التقليدية للقصيدة العربية فى مراحل تطورها المختلفة، فلكى أثبت أن كتابة القصيدة الجديدة لدى كامل أيوب لم تكن نابعة من عجز عن كتابة القصيدة البيتية ـ كما زعم ذلك أعداء الجديد ـ وإنما من إدراك لطبيعة العصر وضرورة تطوير الشكل الشعرى ليناسب المضامين الجديدة، والرؤى التعبيرية النابعة من التطور، وتقدم الحياة إلى الأمام .

وإذا ما كانت الملكة الإبداعية لدى كامل أيوب قد نضجت تماماً خلال تمرسه الطويل بكتابة القصيدة البيتية باتجاهاتها المختلفة فلم يكن مستغرباً أن تخرج قصائد الشعر الجديد عنده مكتملة شكلاً ومضموناً .

ونستطيع أن نحصر المحتوى الفكرى لتجربته الإبداعية من خلال قصيدة الشعر الحر فى عدد من الاتجاهات :

أولاً : النزعة الوجودية :

وخير ما يمثلها قصيدته «قيود لا ترى»، والتى يصدرها بمقولة «سارتر» الشهيرة :

«إنه ليس بضيف ولا بمرض طارئ، إنه أنا » ..

فى هذه القصيدة يعانى الشاعر حيرة وجودية، بين إدراكه لحريته الشكلية، فلا قيود فى يديه، ولا أغلال تشد ساقيه، وبين إحساسه بالعجز، فهو يجر ساقيه جراً، وكأنه موثق بألف قيد وقيد، فالعلة فى داخله، لا من خارجه :

«روحى البيضاء حيرى فى دياجى بدنى

كلما شاءت فناء فى الوجودعاقها الجسم فناءت بالقيود

كم أرادت أن تكون

قطرة يلقى بها الفجر لأوراق الزهور

أو غناء مرسلاً عبر الفضاء

أو نسيماً كالنسيم

أو شعاعاً

فإذا همت بأن تتركنى

أثقلتها رعدة فى بدنى

فمضت تلعننى

هكذا تجذبنى الأرض إليها رغم أنفى

وغداً تصرع طيفى

وغداً تحضننى»

إن ذروة الحس الوجـودى لدى كـامـل أيوب، والذى ترجـم عنه خـلال هذه القصـيدة، والتى تعد من بواكير شـعره الحر، حـيث أنشـأها عـام ١٩٥٣، تتـجلى فى هذا المقطع الذى ورد فى خـتـام رائعته والذى يقول فيها :

«لا تصدق أننى رب فعالى وخلالى

بل أنا عبد فعالى وخلالى

وهى من صنع الطريق ...

أو لسنا برقيق ؟

نحن أسرى من قيود مارده

فى قيود من دمانا الآدمية

من زمان ومكان

من قدر ..

أفتدرى لم ضعنا يا أخى..

أفتدرى لم لا نملك فى الأرض اتجاها ؟!

ما أنا حر ولا أنت طليق فى مداها

نحن نمشى فى قيود لا نراها»

وإذا كـان كـامل أيوب من الأصـوات النادرة التى تبنت هذه

النزعة الوجودية فى شعرنا الحديث فلا أظن أن هناك شاعراً آخر قد استطاع أن يبلغ هذا المستوى الرفيع فى التعبير عن مأزقه الوجودى بعمق ـ كما فعل شاعرنا الكبير الراحل.

ثانياً : النزعة الوطنية : وتمثلها فى هذا الديوان رائعتاه : «الطوفان والمدينة السمراء» و «الجندى الأخير» كتب الأولى أثناء العدوان الثلاثى على مدينة بورسعيد المجاهدة، وهى قصيدة ذات بناء درامى محكم، يقسمها الشاعر خمسة أقسام، تبدأ برحلة الثوار لصد هذا الهجوم الغادر، ويصور الجزء الثانى طريق هؤلاء المجاهدين نحو غايتهم النبيلة، وفى الجزء الثالث يتحدث الشاعر عن هؤلاء الرفاق .

«لغط.. أصوات أحياء

سبقونا كى يقفوا فى وجه الطوفان

أبطال كل مدينتنا أبطال

ها قد جئنا السور

فلنزحف كالنار تصد النار

يا أصحابى فإذا متنا

قد نحجب عن قلب مدينتنا السيل

ولنذكر أنا ما جئنا لنموت

بل لنرد الموت»

وفى القسم الرابع يصور الشاعر هول هذا الطوفان وبسالة رجال المقاومة الشعبية فى صده ودحره، لتنتهى القصيدة بالعودة بعد النصر :

«هأنت تعود معى

إنى مجروح عند الكوع الأيمن

قد مات كثير تحت السيل

سنوسدهم بمعابدنا

وسنكتب فوق شواهدهم : قديسون

ما أغلى ساعات العمر الحر

عد للزوجة والأطفال الآن

عد للكرمة والزيتون

وافرح منذ اليوم

لمدينتنا الباسلة السمراء» .

أما رائعته الثانية فى الاتجاه الوطنى لديه «الجندى الأخير» فتجسِّم ملحمة صراع خاضها جنود إحدى القلاع فى صد هجمة تترية، حيث تساقطوا واحداً إثر الآخر حتى لم يبق منهم إلا جنديان اثنان :

«سقطت خلف جدار القلعة آخر فرقة

إلا جنديين التقيا محنيين

واتفقا فى نظرة عين

لا تضرب من ركن واحد

ولتتنقل فى أمكنة الجند

إن الرخ يكاد يلم جناحيه

ثم يعود بدون الصيد

فى هذا الفجر

لم تسكت فى القلعة طلقة»

وانسحب الأعداء بعد أن تأكد لهم صمود القلعة وعدم استسلامها وكان أحد الجنديين الباقيين قد سقط عند الظهر، واستمر الثانى فى الضرب مغيراً اتجاهاته حتى تحقق الانسحاب، ولكنه كان فى طريقه إلى الشهادة.. اسمعه يقول :

«التتر يعودون

لكنى مجروح فى الرئة اليسرى

إنى ميت

إنى أذهب لكن بعد النصر»

وفى أداء فنى محكم ينهى شاعرنا الكبير رائعته بهذا المقطع الفريد :

«كان الشفق بلون الدم

وسحابات دخان تصعد فوق البقعه

وتحرك آخر أبطال القلعهْ

بيد تركز علماً فى مسرى النسمهْ

ثم تميل فتكتب كلمهْ

«للآتين غداً

كل يد تقدر تضرب

قد تنصركم غمضة عين صبر

يكتبها آخر جندى وهو يموت» .

ثم انكفأ البطل ومات

ألقى بيديه على أول جسد لرفيق

عانق فيه الأصحاب جميعاً».

ثالثاً : النزعة الإنسانية :

وتتحقق فى عدد من القصائد التى يتجلى فيها الشعور الإنسانى الذى يحتضن العالم بحب ويعبر عن الطبيعة البشرية بكل نقائصها وكمالاتها من هذه القصائد : «زائر فى الغربة ـ انتظار ـ طارق الليل ـ الأحباب ـ أغنية طائر صغير ـ يا أيها الإنسان ـ المسيح على الطريق ـ المخاض الثانى » .

رابعاً : النزعة الأسرية :

وتبدو فى قصيدته :

« أغنية للطفلة» التى يهديها إلى ابنته «مها» وهى تبدأ عامها

الثانى . وهى قصيدة جميلة مفعمة بمشاعر الأبوة الحانية، ودفء الأحاسيس الأسرية الصادقة. يقول فى مستهلها على لسان الأب المشغوف بابنته، المتأجج العاطفة نحوها :

«تبسمى تبسمى

ولتنهضى أو تستريحى فوق معصمى

ولتنطقى «بابا» و«ماما» نطقك الغرير

قد سوّيا من الضلوع مهدك الصغير

من قطعة الفؤاد

شقًّا لك الفراش والغطاء والوساد

يا أنسنا عند السهاد

يا دفئنا والليل شتوى بغير أنجم

يا ظلنا مع الهجير

أمك قالت وهى تطرى حسنك النفير

« لقد سقيت وردة الخدين من دمى » .

خامساً : الروح المصرية :

وأعنى بها مجموعة من الملامح الفنية يحقق توافرها فى النص الأدبى خاصية تنفرد بها الشخصية المصرية فى مجال التعبير والإبداع. وتتبلور هذه الخاصية فى نسق العبارة التى تكتسب حساً شعبياً-واضحاً لا تخطئه الذائقة اللماحة، إلى

جانب مجموعة من المفردات تشيع فى التعبير المصرى، وطريقة خاصة فى المجاز والتخيل ينفرد بها عن غيره من شعوب أمتنا العربية .

ولعل الشاعر الكبير «مجاهد عبد المنعم مجاهد» وشاعرنا الراحل «كامل أيوب» أن يكونا - فى تصورى - خير من يمثلان هذه النزعة فى شعرنا المصرى الحديث .

هناك فى ديوان كامل أيوب ست قصائد تترجم عن هذا الاتجاه فى تجربته الإبداعية وهذه القصائد الست هى « موال - مريض حب - نبوية - الهدية - بقية اللحن - وحم » .

وفى تناول لهذه الظاهرة الفنية أبدأ بقصيدة «موال» التى يستوحى فيها الشاعر المأثور الشعبى كما يتجلى من خلال الحكاية الشعبية «الحدوتة»، وبعض المعتقدات الريفية حول الداء والعلاج، وقارئ النص إلى جانب هذا كله سيكتشف الروح المصرية فى طريقة صوغ العبارة، ونسق التعبير، وتخير مفردات بعينها :

«يا حارس البستان

عندى عليل يعجز الطبيب من زمان

ويدعى العراف أنه يطيب

بقطرة من ماء زمزم

وجرعة من ماء نيلنا الحبيب

وشمة من ناضر الرمان

ومنذ ما مشى العراف أقطع الدروب

أفتش البقاع عن بستان

يجود بالثمار دونما أوان

وساقنى هنا النصيب» .

(لاحظ : من زمان - يطيب - شمة - منذ ما مشى العراف - دونما أوان - وساقنى هنا النصيب) .

قصيدة «مريض حب» المستوحاة - كما يصرح بذلك الشاعر - من بعض المرددات الريفية، فتقوم على هذا النسق التعبير الشعبى الذى ألمحت إليه .

وأشير إشارات عابرة إلى مثل قوله :

« قلب المحب لا يهدأ ولا ينام - وللهوى أحكام - أنعم بواجب السلام - أنا طريح الفرش - للصبح ما أرحت الجنب - الدار قرب الدار - ألا تطوف بالعليل قبلما يموت - يريد أن يذوق جرعة تشفيه من يديك - تهامس الخلان : داؤه غرام - السعد فى كمك والشفاء والأحلام » .

أما قصيدة «الهدية» فتتمحور حول الحدوتة الشعبية التى يخطب ود الجميلة فيها شخصان : الأمير والفقير، الأمير الذى

أتى بهديته :

« .... ألف ناقة محملهْ

ومنزلان واحد مشتى وواحد مصيف

وكنز تبر ليس يعرف الزوال»

ومع ذلك ترفضه الجميلة، وتفضل عليه

«الفقير الذى قال لها :

أما أنا فليس فى يدى هديه

لأننى فقير

أملك منزلاً يضم اثنين

وأعشق الحياة والغناء والطرب

هديتى إليك أننى محب

وأن طيفك الجميل فى دمى من القدم»

ولا أعتقد أننى فى حاجة إلى إيضاح الروح المصرية فى نسيج مثل هذه القصيدة من ناحيتى الشكل والمضمون .

وفى قصيدة «بقية اللحن» يستوحى طرفاً من القصة الشعبية الشائعة فى ريفنا المصرى، والتى بطلها «المغنى حسن» :

«فتى نحيل شاحب قوامه ممطوط

تعرفه بأسرها كل قرى أسيوط»

وهى كغيرها من قصائد هذا الاتجاه مفعمة بالروح المصرية،

وطرائق التعبير الخاصة بها، ويتحقق هذا كله فى المقطع التالى الذى اختتم به شاعرنا قصيدته :

«بقية الموال

رددها لنفسه الفتى النحيل

وهو يميت فى كفيه وردة حمراء

ألقت بها عذراء من شباكها عليه

« خان حبيبه الغزال

مشى وراء عاشق أغراه باللآل

زف إليه من شهرين »

المبتلون يحملون سرهم يا ليل

ويسهرون وحدهم يا ليل

فارفق بهم يا ليل..»

وبعد فلا أظننى قد استطعت فى هذه الصفحات الموجزة أن أعطى هذا الشاعر الكبير حقه، وأعترف أننى ما صنعت أكثر من تقديم عدد من المفاتيح التى تمكن القارئ من فتح عدد من الأبواب للدخول إلى تجربة شاعرنا الكبير المتعددة الاتجاهات .

وإذا كان «كامل أيوب» لم يقدم من الأعمال الشعرية المنشورة إلا هذا الديوان وعدداً كبيراً من القصائد المنشورة فى الدوريات الثقافية، فقد آن الأوان لتخرج إلى النور مجموعة من

الدواوين الشعرية التى أعدها للنشر، ولم يمهله القدر حتى يراها منشورة فى حياته، فهل نعمل معاً على إخراجها حتى تطمئن روحه وتهدأ بعد استقراره فى دار الخلود؟

حسن فتح الباب
ومأزق الفنان بين المهنة والهوية

تدرج الدكتور «حسن فتح الباب» فى مراتب الشرطة حتى وصل إلى رتبة «اللواء»، ولم تصرفه وظيفته كضابط شرطة فى يوم من الأيام عن قول الشعر، فظل حريصاً على هويته الأساسية كشاعر موهوب، ولا شك أن عمله فى سلك الشرطة كان رافداً مهماً فى تجربته الإبداعية، وشكل ملحماً واضحاً فى هذه التجربة .

والشاعر حسن فتح الباب من الرموز الريادية فى قصيدة «الشعرالحر»، بدأ ممارسة النهج التفعيلى منذ الخمسينيات. وظل حريصاً على الإبداع من خلاله حتى يومنا هذا، وأفرزت تجربته الإبداعية خلال هذه الفترة أحد عشر ديواناً هى على الترتيب :

« من وحي بورسعيد : عام ١٩٥٧ ـ فارس الأمل : عام ١٩٦٥ ـ مدينة الدخان والدمى : عام ١٩٦٧ ـ عيون منار : عام ١٩٧١ ـ حبنا أقوى من الموت : عام ١٩٧٥ ـ أمواجاً ينتشرون : عام ١٩٧٧ ـ معزوفات الحارس السجين : عام ١٩٨٠ ـ رؤيا إلى فلسطين : عام ١٩٨٠ ـ وردة كنت فى النيل خبأتها : عام ١٩٨٦ ـ مواويل النهر المهاجر : عام ١٩٨٨ ـ أحداق الجياد : عام ١٩٩٠ » .

كما أن له مسرحية شعرية بعنوان «محاكمة الزائر الغريب» .

وفى هذه الدراسة أتصدى بالتحليل لإحدى قصائد ديوانه «أحداث الجياد» وهى قصيدة «غريب فى القرية»، والتى كان قد سبق للشاعر أن نشرها تحت عنوان «ضابط فى القرية» فى مجلة «الآداب» البيروتية على ما أذكر .

وتمثل قصائد ديوان «أحداق الجياد» تنويعات على معزوفة أساسية هى التعبير عن الأزمة النفسية التى وجد الشاعر نفسه فيها، موزعاً بين واجبه المهنى ـ كضابط شرطة ـ تحتم عليه وظيفته أن يقف إلى جانب السادة من ملاك الأرض ـ الإقطاعيين ـ حامياً لمصالحهم، ومدافعاً عنها، وبين واجبه كإنسان حر شريف يدرك مدى الحيف الذى يوقعه هؤلاء السادة الملاك بالفقراء من زارعى الأرض، ومع ذلك فواجبه المهنى يفرض عليه

أن يردع هؤلاء الكادحين إذا ما سولت لهم أنفسهم أن يثوروا ضد ظالميهم من الملاك، منتزعين حقوقهم عنوة .

إن اختلاط الأوراق - بهذا الشكل - والذى أدى إلى تبادل المواقف، بحيث يصبح اللص مُعْتَدَىً عليه، من واجبه - كرجل شرطة - أن يحميه ويدافع، بينما يتحول المظلوم والمعتدى عليه لصاً ومهدداً للأمن ينبغى ردعه، أو الوقوف فى حالة تأهب لدفع هذا التهديد إذا ما صدر عنه، أوصله إلى هذا المأزق النفسى الذى وجد شاعرنا نفسه فيه.. أن يكون مطالباً - وهو الفنان المثقف ذو الرؤية الثورية للواقع - بالوقوف - بحكم وظيفته كضابط شرطة - إلى صف الإقطاعيين من أصحاب المصالح الرسمية، ضد من ينبغى - بحكم هويته كمثقف ثورى - أن يقف مدافعاً عنهم من الفلاحين أصحاب المصالح الحقيقة .

وهكذا كانت حيرته بين الواجب الرسمى، والواجب الإنسانى، وبرغم انحيازه شعورياً ونفسياً إلى صف أبناء الأرض ضد أصحابها وملاكها، فإن حيرته النفسية تزداد اشتعالاً لشعوره بتوجس الفلاحين منه بسبب وظيفته المهنية، واعتباره غريباً عنهم، بينما هو فى قرارة نفسه يشعر أنه واحد منهم، وواجبه أن يحميهم ضد من يتصورون أنه يقف معهم ضدهم، لأنه - فى اعتقادهم - مُنْتَمٍ إليهم .

إن العنوان الفرعي لديوان «أحداق الجياد» هو : «تنويعات على لحن الحارس السجين»، والحارس السجين هو ضابط الشرطة، وصفة السجين تأتى من هذه الأسوار النفسية التى وجد الشاعر نفسه خلفها لطبيعته ـ كمثقف ثورى وفنان ـ يشعر أنه يلعب دوراً غير دوره الحقيقي، والذى تخلى عنه بحكم وظيفته.

وقصيدة «غريب فى القرية» هى أولى قصائد «أحداق الجياد»، والشاعر يعبر فيها عن شعوره بالغربة لإحساسه أن أهل القرية يعتبرونه ـ بحكم وظيفته كضابط شرطة ـ غريباً عنهم، فهم يرفضون وجوده، وهذا هو سر أزمته :

« لا تزحم الطريق بالخطا

خطاك ظل طارق كئيب

وكلما مضيت هارباً من الصدى

لم أنج من عيونهم تطوق الطريق »

إنهم يرفضون وجوده، ويسدون قلوبهم فى وجهه، كأنما نقمة حلت بهم :

« كأنما تقلب السماء جبهتى

بالقحط بعد نظرة المنى ،

وقلة الجنى »

وفى المساء يلتقون، ويقضون ليلتهم، وهو معزول عنهم، رجالاً ونساء، صبياناً وبنات ٍ يسمرون، ويبقى ساهراً يترقب فى هلع مقدم الصباح ، لأن لعنة الغربة ستعود لتصفعه من جديد :

« وفى سجوٍّ قريتى تروعنى مطالع الصباح

« أخاف أن يجىء

وألف وجهٍ.. ألف عين

تقول : يا غريب

لا تزحم الطريق بالخطا

يا أيها الغريب »

إنه يود أن يحطم هذه الأسوار النفسية التى يقيمونها عازلاً بينهم وبينه، ولكنهم يأبون إلا أن يتركوه خارج قلوبهم، معتبرين إياه - وهو الذى بطبيعة نشأته وتكوينه واحد منهم - غريباً عنهم، وعن دنياهم.. أليس ضابطا ؟!

« كم شاقنى الهوى لصحبة الرفاق

هنيهة فى السامر الطروب

وكم رجعت فى إهابى الغريب »

إن البسطاء من أهل القرية لا يمكن أن يعتبروه إلا غريبًا لعاملين: الأول: بحكم معاناتهم وما لمسوه بأنفسهم من انحياز رجال الشرطة إلى جانب الإقطاعيين، بل واتخاذ هؤلاء

الإقطاعـيين لرجـال الشـرطة كـأسـواط فـى أيديهم يروعـون بهـا هؤلاء الفقراء المعدمين ويعذبونهم أشد صنوف العذاب. والعامل الثـانى : بحكم الموروث الشـعبى من قصص ومواويل تـوارثوها عن آبائهم تصور رجال الشرطة دائماً كأداة ترويـع وقمع وإذلال فى يد السلطة ضد أفراد الشـعب البسطاء. فكان طبيعيـاً أن يكون موقفهم منه هذا الموقف الرافض لوجوده بينهم:

« لكنما ريح الشمال تنكأ الجروح

فينشد الرواة فى الأرغول

حكاية الأمير والفلاح

والجند تغصب الديار بالسلاح »

إن هذه الذكـريات المرة، التى ترسـخت فى وجـدان أهـالى الريف، والتى تتغذى من نبعين أساسيين : واقع المعاناة المعاش من رجـال الشـرطة كـأداة قـمـع فى أيدى الإقطاعـيين، وموروث شـعـبى غنى وخـصب يؤكـد هذاالواقع ويضـفى عليـه طابعـاً أسطورياً يعمـقـه فى وجدانهم، كان لابد أن تقيـم هذا الحـاجـز النفسى بين الشـاعر ـ كضـابط شـرطة ـ وبين الفلاحين من أبنـاء القرية :

« وكلما طلعت من حنية الطريق

تشير لى الأصابع النحيلة

ويرتمى فى مسمعى النشيج كاللهيب »

وبرغم محاولات الشاعر الولوج إلى عالم أبناء القرية، والنفاذ إلى قلوبهم، فهى تظل موصدة فى وجهه، وكأنما عمله ـ كرجل شرطة ـ أصبح رصداً يغلق أبواب هذه النفوس أمام نفسه، مع كونه ـ فى الأصل والواقع ـ واحداً منهم. إنه يحبهم فلماذا يرفضونه ؟ إنه واحد منهم فلماذا يعزلونه عنهم ؟

« غرست من محبتى شجيرةً خضراء

ضياؤها نوارة الحقول

وقلت للرفاق : يا أحباب

أبوابكم ممدودة الرحاب

لا توصدوها فى الوجوه

فقد سقيت مثلكم شجيرتى

بدمعة الصفاء والحنان »

وتذهب كل محاولاته سدى، ويبقى سجين مهنته، معزولاً عن هذا العالم الذى يحبه، والذى يتوق إلى معانقته والالتحام به، فيقوم دون ذلك ألف سد وسد .

وهذا النص الشعرى الجميل يمثل أغلب قصائد ديوان الشاعر الكبير الدكتور حسين فتح الباب «أحداق الجياد» أصدق تمثيل .

إنه يردد معزوفته الأساسية، ويعبر عن رؤية الشاعر بمنتهى الصدق والموضوعية .

ويندرج هذا النص «غـريب في القـرية» في إطار مـدرسـة الاتجاه الواقـعى فى شعـرنا الحديث، ويتسم بأنقى مـلامح هذه المدرسة من تصـوير صادق لمعاناة الجماهير، وتعبير فنى أصيل عن تجاربها المعاشة .

ولم يقع الشـاعـر ـ فى الغـالب الأعم ـ فيمـا يقع فـيـه عـادة أصـحـاب هذا الاتجـاه من عيـوب فنيـة كـالتـقـريرية والخطابيـة والنثـرية، حيث اعتـمد في تعبـيره عن تجربتـه الفنيـة من خـلال الصـورة، جزئية وممتدة، بقدرة على التشكيل فـائقة، كما اعتمد معجمًا شعرياً خـاصاً به، بمفرداته المجنحة، وتراكيبه الرشيـقة، مع بنـاء شـعـرى متكامل، تتـحـقق فـيـه وحـدة العـمل العـضـوية بصـورة جيـدة، مع حـرص على بناء مـوسيـقى تتوافق الموسـيـقا الخارجية مع الموسيقا الداخلية مشكلة نسقاً هارمونياً أخاذاً .

ومع إقـرارنـا بأن ديوان « أحـداق الجـيـاد » لم يعـد يمثل المستوى الرفـيع الذى بلغـه شـاعـرنا الكبـيـر إلا أنه يظل عـلامـة بارزة فى مسيرة تطور تجربته الشعرية المستمرة والمتجددة .

إذا كـانت قـصـيـدة «غريب فى القرية» تمثل اللحن الأسـاسـى فى مـعـزوفـة «الحـارس السـجـين» فى ديوان «أحـداق الجـيـاد»

للشاعر . د.حسن فتح الباب، فإن أصداء هذا اللحن تتردد فى مجموعة أخرى من قصائد هذا الديوان، منها قصيدة «أحداق الجياد» التى جعلها الشاعر عنواناً لديوانه، وقصيدة «طائر الصباح»، وقصيدة «الجواد»، وقصيدة «اعتراف» وقصيدة «الراية» التى يضمنها الشاعر بعض ما جاء فى القصيدة الأساسية «غريب فى القرية». ومن هذه القصائد الموازية أيضًا : قصيدة «السواقى» و«مفترق الطرق» و«الغريب» و«الحلم» و«دم على البحيرة» و «متولى»، و«الجبل» .

إن الموضوع الأساسى فى هذه القصائد ينطلق من تجربة الشاعر الثرية خلال عمله ضابطاً للشرطة والصراع الناشب فى أعماقه بين كونه ممثلاً للسلطة بحكم مهنته، وإحساسه الصادق بأنه – وبحكم تركيبته الفكرية والنفسية– ينتمى إلى عامة الشعب وعلى رأسهم هؤلاء الفلاحون الذين ينظرون إليه بوصفه ـ حاكماً ـ لا واحداً منهم، يشعر بأحاسيسهم، ويتجاوب معهم فى مشكلاتهم الناجمة عن صراعهم ضد القوى التى تستغلهم، وتسعى إلى امتصاص آخر قطرة من دمهم .

ولنستمع معاً إلى هذا المقطع من قصيدة «أحداق الجياد» :

يا جيادى فاتك الركب ولكن الفصول

وقفت بين الجياد السود

والـلـيـل ارتمـى بـين الحـــــوافــــر
وأتى الصـيف فكانت شـمـسـه جـرحـاً
وكـــان الناى أحـــزان مــــســـافـــر
وعلى الأفق بقـايا من شـهـاب فى الأفـول
لـيـس يـحــــيـــــــا أو يمـوت
وضــــراعــــات نخـــيل ينـتـظـر
ومـــخـــاض لضـــحـــايا يخـــرجـــون
آه يـا طـيـــــر الـشـــــــفـق
حـــائمـــاً من حـــول أحـــداق جـــيـــادى
جـئت من قـبل مـواعـيـدك فى الـفـجـر ..
فـــغـــشـــاك الـغـــسـق
أترى يؤذن مـسـراك على الليل العـقـيم ،
واسـوداد الغـرر البيض بقـيعـان الهـشـيم
برجـوع الموجـة البـيـضـاء فى نهـر الجليـد
وأزيز النـار فى الريح وأكـواخ العـبـيـد

انظر كيف رسم الشاعر خطوط هذه اللوحة لهذا الموكب الذى يجتاز دروب القرية ليلاً يضم الضابط على جواده، ومعه مجموعة من الجنود يمتطون جيادهم، وانظر كيف يتحدث عن أهل القرية بوصفهم ضحايا وعبيداً، وفى الأبيات ما يرهص

بالفجر وانحسار الليل، ورجوع الموجة البيضاء بعد ذوبان الجليد، وفى «أزيز النار فى الريح وأكواخ العبيد، ما يبشر بقرب حلول الثورة التى تخلص هؤلاء الفلاحين من أهل القرية مما هم فيه من بؤس وشقاء نابعين من استغلالهم على أيد السادة من الإقطاعيين .

ولعل الجزء التالى من قصيدة «طائر الصباح» يؤكد ما أشرت إليه آنفاً :

«تقاطرت خلفى سواقيهم وسال الصمت

من عينى جوادى.. من عيون الليل،

من تجهم الحراس .

أغفت مواجعى على حجارة مسنونة

غرقت فى أقبية من الرصاص وبيتهم من طين

وكان صاحباى فارسين مقرورين،

تمثالين من نحاس

كانا الجناحين، وكنت طائراً بلا جناح

ترى أحبتى يرون.. يسمعون حين يحلمون

دبيب خطونا على مساكن النمل»

صورة دقيقة تصور موكب الشرطة الذى يرفضه الشاعر فى أعماق نفسه لأنه يصور ممثلا للسلطة فى مواجهة أحبائه من

الفلاحين الذى يتعاطف معهم فى قرارة نفسه .

طـــــاردنـــــى ظـــــلـــــى

فـــــجـــــئت فـى (دوريـة الـلـيـل)

أنفاسهم خابية.. كانت شواظاً فى حصار الشمس

تلجم اســـتـــبـــقـــانا على الجـــيـــاد

وارتيادنا أماكن الجفاف والأزمنة الخضراء كان

خـــيـــالى مـــقـــعـــداً، طرفى حـــســـيـــراً

لأننى حين أمرت.. ما أطعت لم أكن كما أريد بى

أمـــيـــرا نصـــبت نفـــسى راعـــيـــاً أجـــيـــراً

ألـقـــــيـت مـــــا حـــــملت من قش

ومـــن شـــــــــرائـط مـلـــونـــه

كـــــان ينوء كـــــاهلى بـهـــــا

وقلبى كـــان عـــارياً .. غـــرارة منفـــوخـــةً

تحـــملهـــا مـــيـــاههم.. تنأى بهـــا الرياح

نـزعـت عـنـى شـــــــارة الإمـــــــارة

وسرت فى طريقى الليلى محمولاً على أنفاسهم

خـلـفـى ســـــــواقـــــــيـــــــهـم

وســـال الـصـــمت من عـــينى جـــوادى

من عـــيـــون الليل.. من تجـــهم الحـــراس

وإذا كنت قد أوردت هذه المقاطع من هذه القصيدة «طائر الصباح» مع طولها فما ذلك إلا لأننى وجدت فيها تعبيراً صادقاً عن مأزق شاعرنا الكبير «حسن فتح الباب»، ورغبته الأكيدة فى الخلوص منه، وهذا ما يؤكده : نزع شارة الإمارة، وإلقاء الشرائط الملونة التى ينوء بها كاهله للانخراط بين أفراد الفيلق الذى يعتبر نفسه واحداً منهم، أعنى الفلاحين، ليسير محمولاً على أنفاسهم، وخلف سواقيهم .

محمد مهران السيد
و عمر من الشعر الجميل

كان لركن الأدب بجريدة «الزمان» التى كانت تصدر قبل الثورة، ويشرف عليه الشاعر الكبير المرحوم محمد الأسمر، فضل تعرفى على محمد مهران السيد الذى ربطت بينى وبينه صداقة أعتبرها من أعظم ما منحتنى إياه مسيرتى الشعرية .

قرأت له فى هذا الركن بدءاً من أكتوبر عام ١٩٤٩ إلى أواخر عام ١٩٥٢ مجموعة من القصائد الوجدانية ذات النسق العمودى، شدنى إليها صدق إحساسها وجمال موسيقاها، وألفت نظر من يريد الاطلاع على نماذج من هذه القصائد إلى ديوانه «تعب الشموع» الصادر عام ١٩٩٦ فى سلسلة « أصوات أدبية » عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، فقد حرص مهران فى نهاية هذا الديوان على إيراد مجموعة من هذه القصائد تحت

عنوان «من شعر البدايات». وإن حرص شاعرنا الكبير الراحل على أن يضم ديوانه هذه البدايات لينبع من رغبته فى تقديم نفسه كاملاً إلى الناس لما تمثله هذه البدايات من أهمية لمن يتتبع تجربته من الباحثين والدارسين .

وبرغم مروا هذا الزمن الطويل، فإن هذه القصائد كما ذكرت فى تقديمى لها بالديوان : «تبدو ثرية بمضامينها العاطفية، متألقة بموسيقاها العذبة، نابضة بمعجمها المجنح، عامرة بالصورة التعبيرية البديعة، مما يؤكد أن الشاعر الكبير تكتمل أدواته منذ سنى تكوينه الأولى» .

وإلى القارئ أسوق إحدى هذه القصائد بعنوان «عذاب» كمثال من شعر البدايات :

«لا كان قلبى إن هفا لسواك

أو كف عن ذكر الهوى وسلاك

إنى وإن طالت ليالى بعدكم

عنا وصرت اليوم لا ألقاك

أرضى بطيفك فى المنام يزورنى

وأبثه ما قد يزيل جفاك

يا ليت ما ألقى يصيبك بعضه

حتى أراك رحيمةً بفتاك

الكل يحيا فى هواه منعماً

وأنا المعذب فى جحيم هواك

ومنعت قلبى أن يهيم بغيركم

شتان بين وفائه ووفاك

وأعود إلى ذكرياتى معه فأقول : إننى بعد قراءتى لشعره على صفحات «الزمان» سعيت للتعرف عليه، فكان لقائى به شخصياً عام ١٩٥٠ حين التحقت طالباً بمدرسة «عين شمس الثانوية» فسعيت إليه حيث كان يعمل آنذاك موظفاً بمكتب الاشتراكات بمحطة المطرية، وكان ذلك عملاً بنصيحة أستاذنا «محمد الأسمر» الذى كان حريصاً على أن يلتقى أبناء «ركن الأدب» ببعضهم. ومن هذا الوقت البعيد وحتى هذه الأيام أزهرت بيننا صداقة لم تشبها شائبة فى يوم من الأيام .

وبرغم عدم التقائنا فى بعض التوجهات السياسية، والمعتقدات الفكرية، فقد جمعت بيننا دوافعنا الثقافية، ومنازعنا الاجتماعية العامة المتمثلة فى الإيمان بكرامة الإنسان وحريته، وأهمية أن تسود العدالة الاجتماعية، وأن يطرح الإنسان عن كاهله كل صنوف القهر. أقول ظلت هذه القيم الأساسية روافد أصيلة لتجربته وتجربتى، ولم تستطع السياسة أو الاختلاف الأيديولوجى أن يفرق بيننا فى وقت من الأوقات .

وحين أنهيت دراستى الثانوية وتوجهت إلى الجامعة بدءاً من عام ١٩٥٢ ظل «مهران» معى، فقد حرصت على أن أصحبه معى ليشارك فى نشاط «الجمعية الأدبية» بكلية الآداب بجامعة القاهرة التى كانت تجتمع فى ظهيرة كل يوم اثنين أسبوعياً. وفى هذا الاجتماع الأسبوعى كان مهران يلقى شعره، إلى جانب عدد آخر من شباب المبدعين، من طلاب الكلية شعراء وقصاصين أذكر منهم : بهاء طاهر ومجاهد عبد المنعم مجاهد وكامل أيوب ومحفوظ عبد الرحمن ومصطفى أبو النصر وعبد المنعم صبحى وصافيناز كاظم وغيرهم .

وإذا كان «مهران» قد صرح فى أكثر من تحقيق أدبى معه بأننى كنت أول من أخذه إلى داخل الحياة الثقافية، فإننى بدورى أقول : إننى قد أفدت من تجربته الفنية الكثير، وإن علاقتى به كانت إثراء لتجربتى وشحذاً لطاقتى الإبداعية حتى الآن .

ومع أننى قد انتقلت - فنياً - من كتابة الشعر البيتى إلى الشعر التفعيلى أو ما اصطلح على تسميته بالشعر الحر فى أواخر عام ١٩٥٢ مع رائديه : عبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور اللذين كتبا فى تلك الأيام قصيدتيهما : «من أب مصرى إلى الرئيس ترومان» و «أبى»، حيث نشرت فى مجلة «الثقافة» التى كان يصدرها المرحوم «أحمد أمين» قصيدتى

الأولى من الشعر الحر «الكادحون». وأذكر أن صديقى الأثير «مهران» قد قابلنى - بعد نشر هذه القصيدة ثائراً واتهمنى أنا ومن يكتبون هذا اللون من الشعر بأننا نسعى إلى إفساد شعرنا العربى بمثل هذه المحاولات الدخيلة عليه - على حد قوله - آنذاك.

ولعل هذا التصور غير الصائب - وقتها - هو الذى حدا بشاعرنا الكبير إلى الامتناع عن كتابة الشعر الحرة فترة، حتى تيقن أن الدافع الحقيقى إلى كتابة هذا اللون هو التطور الفنى ومسايرة روح العصر، وانسجاماً مع روح الثورة التى سادت المرحلة، وليس الإفساد أو التخريب كما تصور من قبل، ومن ثم أقبل مهران على كتابة القصيدة التفعيلية الجديدة، وخاصة وهى الأقدر على احتواء تجربته الإبداعية بعد انخراطه فى التوجه السياسى الذى عرف به . وسرعان ما أصبح من فرسان قصيدة الشعر الحر واحتل مكانته البارزة إلى جانب الرواد من شعرائها المرموقين : كصلاح عبد الصبور وحجازى وحسن فتح الباب وكامل أيوب وكمال نشأت ومجاهد عبد المنعم مجاهد وفوزى العنتيل وغيرهم من هذا الرعيل الأول من شعراء الشعر الحر .

فى عام - ١٩٥٧ على ما أذكر - صدرت مجموعة شعرية مشتركة بعنوان «أغانى الزاحفين» شارك فيها «مهران السيد»

إلى جانب عدد من الشعراء منهم : إبراهيم شعراوى، وتاج السر الحسن، وجيلي عبد الرحمن، وكمال عمار، وكيلانى حسن، سند، ومجاهد، ونجيب سرور .

وبرغم أننى لا أتفق أيديولوجياً مع معظم هذه الأسماء، ولامع توجه الدار التى أصدرت المجموعة وهى «دار الديمراطية الجديدة»، فإن صديقى «مهران» حرص على أن أشارك فى هذه المجموعة، فنشرت بها قصيدتى «رسالة من شاب عربى إلى الرئيس ترومان»، وبهذا تكون صلتنا مستمرة فى كل الأحوال .

ولهذه المجموعة قصة، فبعد معركة بورسعيد ورحيل القوات الأجنبية عن أرض الوطن، ظهرت مشكلة ملء الفراغ السياسى فى الشرق الأوسط التى نادت بها السياسة الأمريكية فى ذلك الوقت وهو نوع جديد من الاستعمار المقنع، كان على الأدب الهادف ـ فى ذلك الوقت ـ أن يتصدى له، فكتب الشعراء قصائدهم بوحى من وطنيتهم ورفضاً لهذا اللون الجديد من الهيمنة الأمريكية على المنطقة، ونشرت معظم هذه القصائد فى الصحف الوطنية فى تلك الأيام، ثم جمعتها دار الديموقراطية ونشرتها فى تلك المجموعة.. لقد كانت المجموعة أشبه بمنشور سياسى، ويكفى أن أذكر ما قدمت به الدار لها حيث كتبت تقول : «وبعد.. فمن أغانى النضال، وأناشيد الكفاح، وأهازيج

الصراع البطولى المنتصر، نقدم هذه القصائد لنخبة من شعراء مصر المناضلين، الذين يخوضون المعركة جنباً لجنب مع كافة المفكرين والفنانين الآخرين.. مع كل الوطنيين المكافحين من أجل استقلالنا وحريتنا وسلامتنا. فتحية منا لهذه النخبة من شعرائنا الوطنيين، ومجداً لكل المفكرين والفنانين المناضلين » .

ولما كانت النوايا الطيبة لا تصنع الفن الطيب، فقد لاقت هذه المجموعة من القصائد السياسية من النقد الصارخ ما جعل صديقي مهران وأنا معه نعمد إلى تصحيح مسارنا، فنعود إلى طريق الشعر الصحيح، مقيمين موازنة سليمة بين متطلبات الفن، ومتطلبات الحياة، واضعين نصب أعيننا دائماً أن الشعر لابد أن يظل شعراً قبل أى اعتبار آخر، وهكذا ظل مهران السيد ينتقل من طور إلى طور مضيفاً فى كل مرحلة زاداً جديداً إلى إبداعه الشعرى الأصيل .

والمتتبع لمراحل تطور محمد مهران السيد يلاحظ أن شاعرنا الكبير - ككل شاعر أصيل - انطلقت مسيرته متطوراً تطوراً طبيعياً من مرحلة شعرية إلى مرحلة أخرى، حيث نجد أنه قد بدأ - شأنه في ذلك شأن كل شعراء جيله - ملتزماً بالن
العمودى شكلا، والرومانسى مضموناً، مروراً بالاتجاه الواقعى
من حيث المحتوى، مع الاحتفاظ بالنسق البيتى دون التقيد

بالقافية الواحدة طيلة القصيدة، أى تغيير التقفية فى كل عدد معين من الأبيات، ثم كان التوجه مع غيره من شعراء الريادة إبان الخمسينيات إلى الشكل الجديد، قصيدة الشعر الحر القائمة على عدم الالتزام بعدد ثابت من التفعيلات فى كل سطر شعرى، مع الالتزام بالاتجاه الواقعى، المتمثل فى تبنى مشاكل الناس والمجتمع، والتعبير عن القضايا الوطنية والقومية، وانطلاقاً من هذا التوجه الفنى توالت دواوين شاعرنا الكبير .

تمخضت مسيرة شاعرنا الكبير عن ثمانية دواوين شعرية هى :

« بدلاً من الكذب » الذى صدرت الطبعة الأولى له عن دار الكاتب العربى عام ١٩٦٧، ثم صدرت الطبعة الثانية عن الهيئة المصرية للكتاب عام ١٩٩٥ . «الدم فى الحدائق» وهو ديوان مشترك مع الشاعرين حسن توفيق وعز الدين المناصرة، وقد صدرت طبعته الوحيدة عن دار الكاتب العربى عام ١٩٦٩ .

«ثرثرة لا أعتذر عنها» وصدرت طبعته الأولى والوحيدة عن دار الموقف العربى عام ١٩٧٨ .

« الحكاية باختصار» : ملحق لمجلة «الثقافة» تضمن مختارات من شعره صدر عام ١٩٨٤م .

« زمن الرطانات» : صدرت الطبعة الأولى منه عن المؤسسة

العامة للنشر بليبيا. ثم صدرت الطبعة الثانية عن كتاب المواهب عام ١٩٨٦ .

« طائر الشمس » : وهو الديوان الفائز بجائزة الدولة عام ١٩٩٢، وصدرت الطبعة الأولى عن دار الغد، ثم صدرت الطبعة الثانية «عن أصوات أدبية» عام ١٩٩١.

« تعب الشموع » : صدرت الطبعة الأولى له عن «أصوات أدبية» عام ١٩٩٦ .

«مواجيدى» : وقد صدر عن المجلس الأعلى للثقافة عام ١٩٩٨ .

وفى مجال المسرح الشعرى صدر للشاعر : «الحربة والسهم» : وقد صدرت الطبعة الأولى لها عن الهيئة العامة للكتاب عام ١٩٧١. والمسرحية الثانية هى «حكاية من وادى الملح» وقد صدرت طبعتها الأولى فى كتاب مجلة «الإذاعة والتليفزيون» عام ١٩٧٥، ثم صدرت لها بعد ذلك طبعة ثانية ضمن «مطبوعات النداهة» .

وقد انتهج الشاعر فى صياغة هاتين المسرحيتين النهج التفعيلى الذى ساعده على إدارة الحوار بين الشخصيات بسلاسة وتدفق .

ويتناول فى المسرحية الأولى موضوع أسطورة إيزيس

وأوزيريس والصراع بين حورس وست، بينما يدور موضوع المسرحية الثانية حول حكاية الفلاح الفصيح التى وردت فى الأدب الفرعونى القديم .

وقد قدر لمسرحية «الحربة والسهم» أن ترى النور على خشبة المسرح من خلال قسم المسرح التابع للثقافة الجماهيرية فى مسرح «السامر» .

وعن القيمة الحقيقية للإنجاز الشعرى المتميز لمحمد مهران السيد أقول :

إذا كانت بعض إبداعات الشعراء لا تعدو كونها مجرد أصص أزهار تزين جوانب الحدائق، فما أشبه إبداع شاعرنا الكبير بهذه الأشجار السامقة، القائمة على امتداد الوادى فى جنوب مصر، مطلة على نيلنا العظيم، ضاربة جذورها فى صميم التربة المعطاء، شامخة بذوائبها على مر السنين .

« مهران السيد » لا يكتب الشعر، وإنما يتنفسه.. وكل ومضة شعرية من ومضاته هى بمثابة قطرة من دمه، فشعره هو حياته نابضة بين الأوراق. ومن أراد أن يقرأ سيرته، فعليه أن يتلمس ذلك بين سطور قصائده.. أيام طفولته وصباه الباكر فى نجع الشيخ عطى بأعماق محافظة سوهاج وتقلبه بعد ذلك بين البلدان، ثم استقراره في عاصمة البلاد، وتصعلكه طويلاً وسط

شوارعها الغارقة فى أنوار النيون، وحاراتها القابعة فى أركان النسيان، سابحة بين الوحل والعرق، وبين هذا تردده بين هواء الحرية أياماً وأسوار السجون والمعتقلات أياماً أخرى، وما تجرعه خلال هذا كله من مرارة، وهو يرى رموزاً كان يظن فى أصحابها الشرف، فإذا بهم يتساقطون فى سراديب الخيانة والعمالة.. حياة حافلة بقليل من الانتصارات، وعديد من الانكسارات، تنبض بها قصائده تجدها فى «سوهاج.. وجعى القديم» :

«سوهاج يا وجعى القديم

من ذا الذى أغراك حتى تسلمينى للشتات

حتى توحشت الرؤى

أى انكساراتى أسجلها..

وأى هزائمى أغرى بها الصمت اللئيم

يا نجعى المصلوب فى القلب الكليم

يا أيها العمر الحريق

ضجت بك الأضداد واشتجرت عناكب عمرك المعطوب..

ـ بالموت الذى لم يلق أى هزيمة يوماً ..

ولم يهدأ كما البندول فى صمت رفيق»

ويقول فى «وجب الخصام»

«وجب الخصام

قدّ مت ألفاً من صحاف التمر واللبن المحلى

فى الجفان

ولثمت أعتاب الهوى حتى عييت عن الكلام

ورفعت فوق مخيمى صدقى وأيام الصبا المغرور

والشوق المسافر فى عروض السيسبان

حاولت أن أنسى ..

وهل أنسى الذى فى الدم ما نسجت أصابعه

الغليظة من أكاذيب جسام »

ويترجم لسيرته الذاتية فى قصيدة رائعة هى «تعب الشموع» جعلها عنواناً لديوانه الصادر فى سلسلة «أصوات أدبية» فيقول:

«ما لى وهذا السم يزحف فى الحنايا .

وأنا ربيب النجع لم أقرأ على شيخى

سوى الأذكار والورد الصعيدى المسمر فى حشايا

لم أعتزلهم رغم أنى لم أته بين المرايا

كفنتهم ومضيت مبتئساً تناوشنى خطايا

ومضيت أرقص رقصة المغدور فى ليل الخطايا

أنا لست مغروراً، ولكنى ربيب الكبرياء

وسليل من لبسوا العمامة وانضووا تحت الإباء

ورضعت من ألق الترفع ما يفيض عن الإناء

وأنا ابن أقوام أتوا .. ضلوا سبيل الانحناء

قدرى قصائد من صميم الطهر لم تعرف نباح الوقت

أو هذا الغثاء

تعبت شموع الليل من كذب المراقص..

والبغايا واحتدام الجنس بين تلاحم الأقدام

يجرفها العواء».

عرفت رفيق دربى الشعرى، وصديق عمرى «مهران السيد» منذ ما يناهز نصف القرن وعاصرت مراحل تطوره كلها .. من «الكلاسيكية» شكلاً ومضموناً، إلى «الرومانسية» أداة وتعبيراً .. إلى «الواقعية» محتوى مع التمسك بالشكل القديم.. ثم تحوله مع كوكبة جيل الريادة إلى الشكل الحر .. شعر التفعيلة.

وبقدر تمكنه وتميزه فى المراحل السابقة، كان له صوته الخاص والمتفرد بين أصوات الشعر الحر.

وظل محمد مهران السيد مواصلاً لرحلة عطائه الشعرى المتجدد، مثرياً حياتنا الأدبية بإبداعاته المتألقة المفعمة بروح الصدق، الناطقة. بروعة الأداء .

والذى لا شك فيه أنه قد استطاع آن يحقق لنفسه موضعاً خاصاً به على خريطة الإبداع الشعرى العربى المعاصر .

ومهران السيد بلغ ذروة إبداعه ـ فى رأيى ـ فى آخر دواوينه «مواجيدى» الصادر عن المجلس الأعلى للثقافة. وهذا الديوان بمثابة الانطلاقة الأخيرة فى مشواره الشعرى، حيث وصل فيه إلى ما يمكن أن أطلق عليه «جوهر الشعر» أو الشعر الخالص، وهو شأو لا يبلغه إلا شاعر كبير، عندما يخرج لنا المبدع بروح الشعر، وهى حالة من الإبداع لا تخضع للمقاييس، ولا تندرج تحت الأطر الفنية المعتادة. إن الشاعر فى هذه الحالة ينطلق فى سماوات الخلق الفنى، لا تحده حدود، ولا يدين بمذهب معين، ولا يقف عند اتجاه محدد، وعندما يبلغ الشاعر هذا المدى، لا يصدر إلا عن داخله، ملتقياً بالإنسان فى كل زمان ومكان .

هذا الشأو بلغه «الخيام» فى رباعياته، والمعرى فى «لزومياته»، وصلاح جاهين فى رباعياته بالعامية المصرية، وبهم يلتقى مهران السيد فى مواجيده .

يضم الديوان أربعاً وعشرين موجدة، كل واحدة منها حالة شعرية خاصة، بالغة التفرد .

واسمحوا لى أن أبدأ بالوقوف عند آخر مواجيده، الموجدة الرابعة والعشرين، التى يقول فيها

«أتسلطن حين يمر الليل خفيفاً
بين ثقوب الصهد
حين يتبلّل ماء النيل جروحي
فأقول لقبرتي بوحي
وتمادي، حتى يتفجر فيّ الوجد
أتسلطن حين تقطر ملهمتي من شفتيها الشعر
تتلعثم في القافِ.. فتضحك أوتاري
وتشب النار بأغواري
وتهل علينا. أطياف السحر ..
أتسلطن حين يعربد فيّ الشعر، ويقلقني
يهمس لي بالصور الفذة والألوان
ويروض لي بعض الأوزان
ويشاركني دنِّي
أتسلطن حين أقلب أوراق شتاتي
فأراني أبيض كالقطن، وبلورياً كغناء الأمطار
منزوياً، حتى لا تتقحمني الأنظار
فأنا أكثر بمواجيدي وغناء فراشاتي، وذخيرة أيام
لم تنفق في مدح السلطان الغافل في دنيا الأموات».

إن أية محاولة للتحليل أو التفسير من شأنها أن تفسر الحالة

الشعرية التى أحل الشاعر نفسه فيها، ودعانا إلى الدخول معه إليها، متوسلاً إلى ذلك بلغة بالغة الخصوصية، وصور شديدة الوضوح لدرجة الإبهار، وإيقاع موسيقى هامس قادر على النفاذ إلى عمق الوجدان .

وتستأثر المواقف الصوفية بعدد كبير من المواجيد، وفيها تتجلى الإشارات الخاصة بهذه الأجواء الروحانية، بكل تداعياتها، كما نجد ذلك - على سبيل المثال - فى الموجدة الثانية التى يقول فيها :

«يرغمني حالى، عن الإفصاح عن حالى
مضطرب أنا. كأن الجوع وخاز بأوصالى
فمن دواعى الوجد.. تكميمى لأقوالى
ومن دواعى الحزن.. تقصيرى عن
البذل بلا شح وإقلال»

وإذا كانت الخمر ودنانها لها دلالتها الخاصة فى التجربة الصوفية وما أترعنها من مخزون معرفى، فإننا نلمس أثر ذلك فى مواجيد مهران التى تدور فى هذا الفلك الإبداعى .

يقول فى الموجودة الخامسة :

«ما أتعسنى
إن طوحنى الشك بعيداً

عـن شـــــــــربـة سـكـر مـن دنـى

كـــن مـــــــــــــــثـلـــى ،

لا بـــــــل كـــــــنـّــــــــى»

كما نلمس ذلك فى الموجدة الخامسة عشرة، وهى موجدة عامرة بالإشارات الصوفية، التى يبدو تمثل شاعرنا لها واضحاً:

«لا أحـــد يـغـــرينى عن أمـــسـى

إلا أنك مـــــحــــبــــوبى الآنـى

فـــتـــرفـق بى حــــتى لا أمـــسـى

ســـــخــــرية الـقـــاصى والدانى

وامـــــلأ من خــــمـــرك كـــأسى

حـــتى لا تـأســـرنى بنت الحـــان

أأضــل طـــريـــقـــى فـــى يـــأســـى

ويجــــودك تـثــمــــر أغــــصــــانى»

ويتناص شاعرنا فى الموجدة الرابعة عشرة مع عمر بن الفارض، شاعر الصوفية الكبير فى فائيته الشهيرة، فيقول :

يكفيك أنى لم أبارح موقفى

ونسيت من هول الصبابة

من يخون ومن يفى

....

....

ووقفت عريانا بقاع الليل ،

أستجدى السراج المنطفى

والعجز ينخر كالقوارض فى نسيجى المرهف

ثكلتنى.. وبرغم أنك «متلفى»

« روحى فداك...

عرفت أم لم تعرف» .

وتكاد تكون بعض هذه المواجيد ترجمة ذاتية لطرف من حياة شاعرنا الكبير، يقول فى الموجدة الأولى :

«صدق المقصد والنية بعض من آياتى

والعشق وسام يتلألأ فى راياتى

شغلى أن يشغلنى المحبوب المتحكم فى ذاتى

فأنا مهران الوقت المضفور بأشواقى الآتى

ومحمد كل الشعراء ..

ومغرور.. إن سألوا عن نسبى ...

فالفقراء شيوخي وحياتى»

فى مواجيد مهران يلتقى الحسى بالروحى، الأرضى بالسماوى فى مضفورة إبداعية محكمة وبقدر ما حلق عالياً فى مواجيده الصوفية معبراً عن تطلعات روحية عالية، نزل فى بعض

مواجيده الأخرى إلى أرض الواقع، مصوراً معاناة الإنسان، وبعض ما تعرض له شخصياً من صنوف الإيلام والتنكر .

يقول فى الموجدة الثامنة :

«وحين أمطتُ عن وجى لثامى
تمادى القوم فى جهل العوام
وحين ضعفت عن كتمان سرى
وأنسيت التحـ[illegible] فى كلامى
ولم أعبأ قليلاً أو كثيراً
بما فى القصر من جيش اللئام
وما عند الخليفة من سيوف
وما تحت الأريكة من حمام
تسور بعضهم كوخى بليل
وألقونى لتكسير العظام
وألغى مخرج الحلقات دورى
وبدل فى الإضاءة والظلام
فواعجباً لمن جهلوا جذورى
وأحوال المريد المستهام
فديدنى النصحية من شيوخى
ولم أحنث بوعـ[illegible] للإمام

وما صعرت للفقراء خداً

ولم أسلم لغيرهمو زمامى

وأضرب خيمتي بجوار ناسي

وأرخي في نجوعهم زمامى

ولم أحفل (بخضراء) انفتاح

ولا أغمدت عن ضعف حسامى

ولا سممت بالتطبيع شعرى

ولا أذللت نفسى (للحخام)

ولم أنس (الحجارة) ذات يوم

وكم هللت محتفياً (برام)

وأمضى والترفع فى ركابى

وتغرى البعض أحلام الهوام

ولم أيأس بأن الفجر آت

برغم القهر أو هذا الظلام

وما حادت عيونى عن طريقى

وقطب الغوث مصلوب أمامى

(متى أضع العمامة يعرفونى)

بطهر الحب.. لا زيف الغرام»

وإذا كانت هذه الموجدة تقترب من أرض الواقع بلغتها

البسيطة، وبعض جوانب التقريرية، إلا أنها ترجمة صادقة لحياة صاحبها، ويكفى لبيان قيمتها نبرة الصدق التى تشيع فيها، وما تكشف عنه من بعض صور الفساد والزيف فى حياتنا .

وبعد فقد ظل محمد مهران السيد مواصلاً لرحلة عطائه الشعرى المتجدد، مثرياً حياتنا الأدبية بإبداعاته المتألقة، المفعمة بروح الصدق، الناطقة بروعة التعبير .

والذى لا شك فيه أن شاعرنا الكبير الراحل قد استطاع أن يؤكد صوته الشعرى الخاص به بين الأصوات الشعرية المرموقة فوق خارطة الإبداع العربى المعاصر .

عبد القادر حميدة ....
و تجليات الرومانسية فى شعره

يضم ديوان «أحلام الزورق الغريق» للشاعر عبد القادر حميدة، تسع عشرة قصيدة، تتناول تجارب متباينة، ما بين ثورية، وإنسانية، واجتماعية، وعاطفية، وإن كانت الأخيرة تستأثر بنصف قصائد الديوان تقريباً. ولا غرو فى ذلك. فالتجارب العاطفية من أنسب ما تكون لاتجاه عبد القادر الرومانسى فى شعره، فهو شاعر رومانسى فى الاعتبار الأول. وأنا عندما أقول إنه شاعر رومانسى، لا أقدح فيه بحال من الأحوال. فنحن إذا كنا ننعى على بعض الرومانسيين تهافتهم المريض، وبعدهم عن مشكلات الواقع المعاش بعداً يكاد أن يكون تاماً.. فإن شاعرنا وقد تخلص من هاتين الآفتين، لا يضير أن يقال عنه إنه شاعر رومانسى .

ولعله هو نفسه يكشف عن هذه الحقيقة، حين يصور لنا الشاعر، كما يراه .

فهو فى قصيدته «الشاعر» يرسم لنا ملامح الشاعر الرومانسى، بمثل ما اتفق دارسو الأدب على رسم ملامحه. فهو يميل إلى الوحدة، ويهرب بعيداً عما فى الحياة من زيف، كما أنه يتعشق الألم، ويتغنى به، ويهيم بالعواطف الحادة الجارحة. هذا بالإضافة إلى إحساسه بالحيرة، واستشعاره الضياع فى تيه الوجود. بيد أنه - مع كل ذلك - يحس إحساساً حاداً بشخصيته، وبأنه إنسان متفرد. كائن عبقرى لا نظير له. وإن هذا الشعور المتخضم بالذات، ليصل بالشاعر إلى الدرجة التى يصدرها المقطع التالى من قصيدة «الشاعر» :

«فإن روح من الله جاءت

وفيك من الله كل صداه

وأنت على الأرض كل الحقيقة

أنت على الأرض.. ظل الإله»

وشاعرنا لا يتخلى عن رومانسيته فى تعبيره عن تجاربه المختلفة، العاطفية مِنها، والثورية، والإنسانية، والاجتماعية .

وشاعرية «عبد القادر حميدة» تتألق - بحق - فى التجارب العاطفية. فلا أقدر من الشاعر الرومانسى على تصوير تجارب

الحب والعاطفة .

لنقرأ معاً الأبيات التالية من قصيدة «ليالى الحبيب»، ولنتذوق معاً هذه العذوبة والرقة والشفافية، التى تشيع فيها. إن كل طاقة عبد القادر الجمالية لتتضح فى مثل هذا الشعر، الذى يتسم بالبساطة والنفاذ فى ذات الوقت :

«عانقيها يا وحشتى.. عانقيها

والثمى وردها، وذوبى بفيها

واحضنى شوقها بأذرع شوقى

وانهلى لهفة، تعربد فيها

وسليها عن البعاد.. سليها

والليالى على النوى.. نطويها

لهف نفسى إلى حبيبة روحى

لهف روحى تذوب فى مُشتقيها»

ولا شك، أن قصيدة «أحلام الزورق الغريق»، هى أروع قصائد الديوان على الإطلاق. وكم كان الشاعر موفقاً حينما جعل منها عنواناً لديوانه. فالقصيدة تمتاز بجودة البناء ورسوخه. كما تمتاز بعمق نفتقده فى الكثير من قصائد هذا الديون. ومما لا ريب فيه أن اختياره للشكل الجديد للتعبير عن تجربته فى هذه القصيدة، قد ساعد على وصوله إلى هذه الدرجة

التى بلغها فى هذا العمل الفنى المتكامل . إن الشاعر يبدأ قصيدته بمناجاة عيني صاحبته :

«يا عينيها

يا نبعى معنى لم ألهمه قبل

يا بحرى عمر لم أعبره بعد

يا شطى أسطورة سهد»

فهو يتساءل عن المعنى الكامن وراء هاتين العينين الغامضتين، ويتمنى أن يصل إلى السر المختفى خلفهما، إذن لتمكن من بلوغ هدفه :

«من أنت ؟

لو أنى أعرف لحلمت .

وركبت إلى بحريها زورق أيامى، وأتيت

أتمنى لو جدفت ...»

وما أعجب هذا الزورق الذى يصنعه خيال الشاعر المحلق، ليصل به إلى مبتغاه :

«مجدافى : ضلعى

وشراعى : أنفاس محب

والزورق : قلب

لم يبرح يوماً مرساه بشطآن الجدب»

ثم يصور الشاعر الصراع بين الأحلام الغرقى والإعصار، ويوضح مدى صمود هذه الأحلام، ومقاومتها للضياع وسط الأمواج:

«الريح تهب.. تهـــــمهم..

والموج يشب.. يغـــــمغم..

والإعصار الهدار يفح.. يدمدم ..

لكن الأحلام الغرقى.. لا تستسلم !»

وأخيراً.. وبعد كل هذا الصراع، يبزغ الأمل، إن الشاعر بهذه النهاية القوية لقصيدته، يرتفع بها فوق تهافت الرومانسية، ويأسها، ويمنحها بعداً جديداً :

«ويلوح شعاع شمسىّ الأحزان

حيران يتهادى بشراع حيران

يلهمنى معنى لم ألهمه قبل الآن .»

وتقترب من مستوى هذه القصيدة، ولكن لا تبلغه، قصيدة أخرى، هى «بلا عنوان». وهى كسابقتها مكتوبة بالطريقة الجديدة، مما يجعلنا نهمس فى أذن الشاعر، أن يطرح ميلا تشبثه بالطريقة التقليدية فى الصياغة، مجتازاً درب الشعر الجديد، حتى يتمكن دائماً من هذا التحليق والإبداع .

أما التجارب الثورية، فتشمل ست قصائد من قصائد

الديوان. ويستهل الشاعر ديوانه هذا بقصيدتين من هذا النوع، هما : «ثورة فلاح» و«نشيد الفأس». والأولى تصور ثورة ابن الريف على الإقطاعى، وما ينزله به من ضروب الظلم والعنت. أما القصيدة الثانية، فهى صرخة للقيام ضد هؤلاء الإقطاعيين، وتحطيم من يصنعون ليل الفلاح الكئيب. والقصيدتان تكمل إحداهما الأخرى، حتى لأكاد أجزم أنهما كانتا قصيدة واحدة، ثم شطرها الشاعر نصفين. وعلى كل، فإذا كان الشاعر قد اكتفى فى القصيدة الأولى بمجرد الشكوى والأنين ـ باستثناء المقطع الأخير ـ فإنه فى القصيدة الثانية، يهيب بالفلاحين أن يحطموا بفؤوسهم هؤلاء الذين يستغلونهم ويستعبدونهم، ويسلبونهم ثمار جهدهم وعرقهم !

يقول الشاعر فى القصيدة الأولى «ثورة فلاح» :

«أنا حائر.. وأبى يؤرق ليله حزن دفين
وأخى وأمى يذرفان الدمع فى بحر الأنين
والناس، ما للناس لا يرجى لنا منهم معين
أنا يا رفاقى قد يئست، وطال يأسى من سنين!»

والشاعر سرعان ما يتخلى عن هذه السلبية، فنسمعه يقول فى قصيدته الثانية «نشيد الفأس» :

«قم يا أخى نحفر بفأسينا قبور الغاصبين

ونهـيـل فـوق رفـاتهـم صـبـراً طويناه السنين

إن لم نقم بالفـأس نـهـدر فى دم المستـعـمـرين

ونحطم الأغــلال عن أيدى العـــراة الكادحين

ثر يا أخى.. فالنصر يمشى فى ركاب الثائرين»

والواقع أن الشاعر فى تجاربة الثورية يمتاز شعره بالتدفق، وبطاقة مشحونة من الحماس الوطنى . غير أننا نشير هنا إلى بعض المآخذ الطفيفة على هذا الجانب من شعره. من ذلك غلبة النبرة الخطابية عليه. كما أننا لمسنا شيئاً من الحشو فى صياغة بعض عبارات هذه القصائد الحماسية، نذكر منها على سبيل المثال :

«ويمور فى أحـشــائهـا ليل طويل والظُّلَمَ

أنا يا رفاقى قد يئست وطال يأسى من سنين

أنا لن أوارى فى التراب لأستحيل إلى رفاه»

أما من الناحية الموسيقية الخالصة، فقد لاحظت بشكل عام أن الشاعر لم يستخدم من بحور الشعر الستة عشر، إلا ستة بحور فقط، على الوجه التالى :

أربع قصائد من «الكامل» .

ثلاث قصائد من «المتقارب» .

قصيدتان من «الخفيف» .

سبع قصائد من «الرمل» .

قصيدتان من «المتدارك» .

قصيدة واحدة من «البسيط» .ونستطيع من خلال هذه الإحصائية، أن نخرج بحقيقة، هى أن الشاعر يميل إلى البحور الصافية «ذات التفعيلة الواحدة». وهذا بلا شك سبب ارتفاع الرنين فى شعر عبد القادر حميدة، بشكل عام .

ومن حيث طريقة الآداء، نجد أن الشاعر عزوف عن الكتابة بالشكل الجديد، إلا نادراً. فالديوان ليس له إلا ثلاث قصائد كتبت بطريقة «الشعر الحر» . أما باقى قصائد الديوان، فهى تقليدية الصياغة، علماً بأن عبد القادر متمكن من الكتابة بطريقة الشعر الجديد، كما نلمس ذلك فى قصيدته «أحلام الزورق الغريق» و«بلا عنوان» .

ولا يسعنى أخيراً، إلا أن أشد على يد الشاعر الرقيق «عبد القادر حميدة»، مهنئاً إياه على هذا الديوان الرشيق، الذى أسعدتنى قراءته بحق. وأهيب به في ذات الوقت إلى الإسراع فى إصدار مجموعة جديدة، تمثله الآن. فالديوان الذى تحت أيدينا - مع اعترافنا بمستواه الفنى الطيب - يمثل مرحلة مبكرة من عمر شاعرنا الفنى، كما تشير إلى ذلك التواريخ التى ذيل بها الشاعر قصائده. فهل يطالعنا عبد القادر بديوان جديد

يحمل كل خصائصه الفنية الآن، ويمثل المستوى الفنى الذى بلغه فى آخـر مـراحل تطوره، حـتى لحظتنا تلك ؟ لعل انتظارنا لا يطول .

محمد أحمد حمد
و « قطف القمر»
بين جمال الشكل وخصوبة المحتوى

فى هذا الزمن الذى قل فيه الشعر وكثر المتشاعرون أصبح لا أجلب للسعادة من العثور على شعر حقيقى. من أجل ذلك كانت فرحتى غامرة، وأنا أطالع هذا الديوان : «قطف القمر» للشاعر : محمد أحمد حمد .

وبرغم أن هذا الديوان الجميل قد صدر فى العام الماضى، فلم أقرأ عنه دراسة جادة لأحد النقاد، مما يؤكد هذه الحقيقة التى لم تعد تحتاج إلى تأكيد، وهى تخلف النقد عن مواكبة الإنتاج الجديد، وخاصة وأن فيه القليل مما يستحق الدراسة مما يسهل مهمة النقاد.

وربما كان صاحب الديوان ليس معروفاً ـ للقارئ ـ بدرجة

كافية، ويرجع ذلك إلى سببين : الأول إقامته لفترة طويلة خارج مصر، والسبب الثانى أنه ممن لا يجيدون الدعاية عن أنفسهم ولا يعرفون فنون العلاقات العامة. غير أن ذلك ليس مبرراً لتجاهله، فالديوان - وبصرف النظر عن نصيب صاحبه من الشهرة - به من الشعرالذى يتحقق فيه قدر كبير من جمال وروعة المضمون ما يؤهله لاحتفاء النقاد ودراساتهم له .

وهذا الديوان يضم تسع عشرة قصيدة، كلها من الشعر التفعيلى فيما عدا قصيدة واحدة بيتية، بشىء من التصرف اليسير فى عدد تفعيلات القليل من أبياتها .

وهذه القصيدة الأخيرة مهداة إلى شيخ الروائيين العرب الأستاذ نجيب محفوظ بمناسبة فوزه بجائزة نوبل وقلادة النيل العظمى، وفيها يخاطبه قائلا :

«يا مبدع الشمس من نثر أتيت به

أحلى من الشعر، طابت وهو لم يطب

أبحرت فى قلب مصر، واستمعت إلى

وعد الحنين، ورعد الرفض والغضب

وعدت بالسفن الملأى تحدثنا

شخوصها عن كنوز القاع والرحب

وفى «الحرافيش» صنعت العدل ملحمةً

يَسُّـــرْتَـه فى زمـــان الظلم ـ للغَلَبَ
شـيـدت للنثـر ـ دون الشـعـر ـ مملكةً
وصــرت فـيـهـا مليكاً عــالى النسب»

وإذا كانت نكسة ٦٧ بتداعياتها، وآثارها النفسية، وما تلا ذلك من محاولات رأب الصدع وإعادة البناء حتى توج ذلك كله بالعبور العظيم قد شكل قدراً كبيراً من تجربة الشاعر الفنية، كما تجلى ذلك فى قصائده « الجواد الأبيض ـ طائر النار ـ مشاهدات ليلية ـ اعتصار اللحن الدامى ـ الساهر أبداً ـ أغنية قصيرة للخريف الطالع ـ أغنية الشمع الميت على أسوار قرطبة ـ معزوفة إلى جندى فى سيناء » مما يستوجب دراسة خاصة، إلا أننى سأركز فى هذه الدراسة على جانب آخر، هو ما يتعلق بتجربة الشاعر الفنية وعلاقته بالشعر، وهو ما أعتبره طرفاً من سيرة الشاعر الذاتية، وما يربطه من وشائج بهذا الفن الجميل .

إن قصيدة «رفيق السلاح» التى يهديها إلى الراحل العظيم «أمل دنقل» مدخل جيد إلى عالم الشاعر الفنى، إنها تكاد تكون ملخصاً لمسيرة الشاعر الفنية، من خلال علاقته بابن جيله، وحياتهما معاً فى دروب الشعر :

« نحن حين امتشقنا السلاح/ وابتدأنا الكتابة/ لنذود عن الوطن المستباح/ فكأنا مددنا الجناح/ لاختيار المصير الألم/

هاجمتنا صقور الرياح/ قتلتك الجراح/ وأنا أثخنتنى رماح الكآبة» .

إنه يسجل - فنياً - كيف جاء من قريته إلى القاهرة، وكيف كان الواقع الأدبى فيها، وسعيه مع صديقه إلى المشاركة فى الحياة الأدبية وقتها :

«حين جئنا إلى ساحة الضوء من قرية الظل / كانت خدود المدينة تفاحة/ وعيون المدينة تظفر بالبشر/ كان «حجازى» يغنى انتصارات مصر بأحلى غناء/ فالتمسنا إلى قلعة الشمس سلمة فى زحام الحداء » .

وتتتابع صور الشاعر معبرة عن حياة المثقفين الفقراء فى هذه الأيام، أيام المد القومى وما كانت تمتلئ به من أحلام النصر **«والمواكب تترى/ عليها الأكاليل معقودة من زهور الهتاف، وطير الأناشيد تمزح أنغامها بظلال الضفاف» .**

ويختلط الخاص بالعام فى تجربة الشاعر الفنية : **« رأينا تباشير ضوء/ حسبناه نجم العدالة/ يشرق فى أفق الفقراء/ استرحنا إلى وهمنا، نتسكع فى شارع الحلم/ نغوى البنات الجميلات/ ننقش فى جبهة الليل عشق القصائد/ نتبادل أنخابنا فوق مقهى إلى أن ينام السقاة/ ويطردنا الفجر » .**

وتتنامى صور الشاعر معبرة عن الانفصام الذى كانت تعانيه

حياة المثقفين فى فترة ما قبل النكسة بين ما تمتلئ به نفوسهم من أحلام وردية ومشاعر طيبة نحو الثورة وقادتها، وما يتعرضون له من ملاحقات العسس وويلات الاعتقال « **ونظرنا، إذا للمدينة وجهان/ وجه به تتزيا المواكب فى الصبح تلبس شاراتها/ وتطوف/ ووجه غشوم به فى ظلام الزنازين تأكل أبناءها فى زوايا الخفاء** » .

ويستمر الشاعر فى تقليب هذه الصفحات من كتاب المثقفين الفقراء، متخذاً من حياته إلى جانب «أمل دنقل»، وتداخل حياتيهما مع حياة صعاليك هذا الزمن، وسيلة لجلاء موقف المثقفين الشرفاء من الثورة حتى وقعت النكسة، ونزلت الهزيمة، ومع ذلك فلم يتخلوا عن دورهم النضالى : «**صلبتنا على السور، حتى أتتها الزلازل فاعترفت فى حياء/ ووقفنا على السور كيما نزود عن الوطن المستباح**» .

واستمراراً فى تتبع سيرة الشاعر الفنية من خلال شعره أقف عند قصيدته «قطف القمر» التى كتبها الشاعر بعد عودته إلى وطنه، إثر غربة استمرت أربعة عشر عاما .

والقصيدة تصور عدداً من المحطات فى مسيرة الشاعر.. المرحلة الأولى طفولة الشاعر بأجوائها الرومانسية التى تشى بميلاد شاعر «**شجر المشمش نوار مضىء/ وأنا كنت صبياً**

عاشقاً/ مثقلاً قلبى بالسر الخبىء/ عندما كنت أنا حارس الحقل، وناطور الحديقة/ أتوارى عن رفاقى/ أرقب السمان فى أفق الرحيل/ ريشه الأخضر يدعو لعناق المستحيل/ فينادى القمح، والعشب، تنادينى سواقى الماء ألوان الفراشات/ عصافير الغصون » .

والمحطة الثانية تصور كيف اكتشف فى نفسه بذرة الشاعر «ذات ليلة، حينما قلت لأمى : « **اقطفى لى قمر الليل بكت أمى طويلاً/ أدركت أنى أظل العمر فى سعى إلى قطف القمر »** .

والمحطة الثالثة : تصور غربته خارج مصر وأثر هذه الغربة ومعاناته فيها ـ سلباً ـ على تجربته الشعرية :

« حولتنى مدن الأصفار صفراً/ حولتنى دمية، وجهاً كئيبا/ سرقت حلمى، ومصّت من دمى نسغ الطفولة/ ورمتنى فى دروب الحزن مكدوداً غريبا/ مسختنى، أطفأت وهج شراييني، وصبت فوقه ماء الكهولة » .

والمحطة الرابعة : يصور فيها عودته إلى الوطن، وأمله فى أن يستعيد صوته الشعرى، فتتألق موهبته من جديد، بعد أن عاد إلى مواطن إلهامه الأولى، والتى بالتأكيد ستفجر فى أعماقه منابع الإبداع من جديد :

« انفثى من سحرك المعقود يا «إيزيس»، يا أمى الجليلة/

إننى عدت إليك دون شعر أو غناء/ كيف أشدو وأنا ـ عبر منافى الأرض ـ مقطوع الجذور ؟ كيف أشدو وأنا أحمل أحزانك فى صدرى كمذبوح الطيور؟ » .

« فأعيدى فى فمى بعض لسانى/ أسمعينى صوتك الذائب فى صوت السواقى والجداول/ فى صهيل النهر، فى الموسم، يجتاح الجنادل » .

« عمدينى بالندى والدمع حتى أتطهر/ وانفضى عنى غبار الغربة الرملى، حزن الغرباء/ وامنحينى وجهك الأول مغسولاً بأضواء النجوم المشرقة » .

وتكتمل سطور هذه السيرة الذاتية الفنية للشاعر بقصيدته «الشعر يصحو»، والتى تجيب على هذا السؤال الكبير :

أى شىء يغرى بقول الشعر بعد أن عاد الشاعر إلى وطنه من غربته وعاين ما آل إليه هذا الوطن ؟ .

« أيها الشعر كيف الغناء/ وأنا عدت بعد الشتات وبعد العناء/ لأرى وطناً كان ملء العيون/ وطناً للجنون/ وطناً باركاً مثقلاً بالديون/ وقراصنة يملأون السفين بكنز المصارف، كنز المتاحف/ ينسكبون بحبر الصحائف/ يخترقون زحام الطوائف/ يقتنصون السكينة والحلم بالبندقيه والقنبلة/ يقتلون الرموز، يطفئون عيون العصافير، ضوء الحضارة، ضوء الفنون».

وإذا كان الشاعر يرى فى هذا الواقع الكئيب مسوغاً للصمت وإطفاء شعلة الشعر فى أعماقه، فأنا أرى عكس ذلك، إذ إن هذا الواقع الكئيب نفسه هو المسوغ الأساسى لقول الشعر من أجل تغييره، وكشف النقاب عن وجه مصر الجميل .

وأخيراً فهذا الديوان، والذى حاولت فى هذه السطور الكشف عن ثراء مضامينه الفكرية وخصوبتها، به - من حيث الشكل - كل عناصر الشعر الجميل من معجم شعرى ثرى، وموسيقاه عذبة متدفقة متنوعة الإيقاع، إلى قدرة رائعة على التعبير بالصورة بعناصرها المختلفة بشكل مؤثر وفعال .

عبد الله السيد شرف
و الولد الذى يتهجى الضوء

قليلون هم الشعراء الذين استطاعو أن يشقوا لأنفسهم مجرى عميقاً فى قلوب الناس، بنقائهم وشفافيتهم وإنسانيتهم البالغة .

ومن هؤلاء الشعراء، بل وعلى رأسهم شاعرنا العزيز الراحل : عبد الله السيد شرف .

صدر لهذا الصوت الشعرى المتميز مجموعة من الدواوين، من أهمها : قراءة فى صحيفة يومية، وتأملات فى وجه ملائكى، وهذا الديوان الذى صدر مؤخراً عن الهيئة العامة للكتاب تحت عنوان «مملكتان»، والذى نتناوله اليوم من خلال هذه القراءة، التى تلقى شيئاً من الضوء على تجربته الشعرية الباهرة .

وأبدأ بتقرير حقيقة هى أن «مملكتان» ديوان شعرى، لا

مجموعة شعرية، وليس ذلك من باب تحصيل الحاصل، فالديوان شيء والمجموعة الشعرية شيء آخر .

المجموعة الشعرية هي محض تجميع لعدد من القصائد لشاعر ما، وقد تتضمن هذه القصائد أكثر من رؤية، وربما دارت حول أكثر من محور، ولا يربط بينها في النهاية إلا كونها إبداع شاعر في مرحلة أو أكثر من عمره، أراد أن يضمها كتاب واحد، بعد نشرها متفرقة في الدوريات الأدبية المختلفة .

أما الديوان، فينتظمه نسق خاص، وينطلق موضوعه الأساسي من رؤية محدودة، تستقطب كل المحاور التي تبلور الموضوع الرئيسي.

ولأن هذاالعمل الشعرى «مملكتان» يتحقق فيه كل هذه الشروط، فهو ديوان، وليس مجرد مجموعة شعرية، ففضلاً عن دورانه حول موضوع واحد رئيس، تنجذب إليه كل محاوره، وانطلاقه من رؤية إبداعية محددة، فهو يقوم على نسق خاص، حيث ينقسم قسمين، يضم القسم الأول : المملكة الأولى «النورس» ويضم القسم الثانى : المملكية الثانية «المدى»، وكل قسم يحتوى على ثمانية محاور، كل محور له عنوانه .

ويذهب الديوان إلى أبعد من ذلك في إحكام المعمار، حيث نتبين أن المملكة الأولى تنهض كائناتها على تبادلية بين الذكر

والأنثى على الترتيب التالى : (ولد - بنت)، (فتى - سيدة)، (رجل - امرأة)، لتنتهى بتبادلية العصفور : طائر البر، والنورس: طائر البحر. وهذه الخريطة الإبداعية تستهدف - ولا شك - مرامى تعبيرية ينشدها الشاعر .

ولأزيد الأمر إيضاحاً أقول : إن الشاعر يؤسس جدلية بين الذكر «المبدع» والأنثى «الملهمة» من خلال هذه المقابلات التى تقيمها المحاور المختلفة .

وعلى سبيل المثال فالمحور الأول الذى يتضمن «ترانيم الولد المشاكس» فى مقابل «البنت التى تفتح سترتها» يقدم لنا الشاعر نفسه، إنه :

« يتهجى الضوء..

ويسرى فى الملكوت..

يوزع قهوته

لعصافير الساحة

مبتسما »

والذى :

« يعانق جمر القيظ

يغافل كل وصايا الحكماء

أنيناً

يساقط فى لجب الشوق » .

أليس هذا هو عبد الله السيد شرف ؟ هذا الولد المشاكس، تتجادل فعه فى هذا المحور «بنت» هى (الزينب التى تفتح سترتها) .

إنها بنت فشاكسة ـ هى أيضاً ـ برغم ضآلة حجمها :

« بنت فى حجم الكف

تباغت عصفور النار » .

الذى هو الشاعر، وتراوده عن وجعه، تخصبه بالأشواق، تغتال توحده، ثم تعاود، تفتح رتقاً وتعاود :

« كان الليل يحاوره

والبنت الفى حجم الكف تراوده

حتى انفلقا وجُناً »

وبهذه المحصلة النهائية تكون التبادلية بين الذكر «المبدع» والأنثى «الملهمة» قد حققت ذروتها، التى فهد شاعرنا المتفرد لها بقوله قبل ذلك ، راسماً بعض فلافح شخصيته :

« أنصتت الريح له

والماء ..

وأزت فى كفيه خيول النار ،

يسويها

ينفخ فيها

فتصير » .

إنه هذا الولد الذى :

« حزنه لا يطال

يرتمى ضاحكاً

والذى يرتجيه فحال » .

إن ولداً هكذا، وبنتاً كتلك لا فصير أفافهما غير أن ينفلقا نصفين، ويُجنا .

هذا عن إحكام « المعمار » فى التكوين الشعرى لدى عبد الله السيد شرف، ويستطيع القارئ تبين ذلك بوضوح فى كل فحاور الديوان .

فإذا انتقلنا إلى لغة الشاعر، فسنجد أنه يستخدم فعجماً شعرياً بالغ الشفافية فن خلال ففردات تشع إيحاء ورفزاً .

وفن أهم الملافح التعبيرية فى «مملكتان» هو «التناص فع القرآن الكريم» .

فالشاعر بحكم نشأته الدينية فتأثر بالأسلوب القرآنى تأثراً واضحاً، فهو يستخدم التعابير القرآنية، وألفاظ القرآن الكريم فى كثير فن فواضع الديوان .

وكمثال على ذلك تقف عند قصيدة «رجل» البديعة التى وردت

ضمن محاور المملكة الأولى «النورس» .

إنه يقيم فيها ضرباً من «التناص» مع قصة «العبد الصالح» كما وردت في سورة «الكهف» :

« رجل

يرتقى صهوة الماء.. ،

تندى الحروف على أصغريه

على الماء يمشى

بثوب التوله تجتاحه رغبة للرحيل

وقلت له :

فاتخذنى رفيقاً ، أصافيك » .

انظر سورة «الكهف» آية : (٦٦) :

« قال له موسى هل أتبعك على أن تعلمنى مما علِّمت رشداً ».

ثم لنقرأ معاً في نفس القصيدة :

« أدخل من راحتيك

إلى مبتغاى

قال : هل تستطيع؟ »

انظر الآية : (٦٧) من السورة نفسها :

« قال : إنك لن تستطيع معى صبراً »

ولنقرأ فى القصيدة التى بين أيدينا :

« وقلت : لماذا أقمت الجدار.. ،

وكل القبائل قد عنفتك

وصكت حوانيتها .. ؟

قال : هذا فراق » .

إن التناص هنا واضح بين المقطع السابق والآيتين الكريمتين: (٧٧)، (٧٨) من سورة «الكهف» :

« فانطلقا حتى إذا أتيا أهل قرية استطعما أهلها فأبوا أن يضيفوهما فوجدا جداراً يريد أن ينقض فأقامه. قال لو شئت لتخذت عليه أجراً قال هذا فراق بينى وبينك » .

والتأثر بالتعابير القرآنية وخصائص أساليب القرآن الكريم، يكاد لا تخلو منه قصيدة من قصائد «مملكتان»، وأورد ما يلى، على سبيل المثال لا الحصر :

« يفترش الليل

وإن أدبر » ص/١١

« ينفخ فيها

فتصير » ص/١٣

« تراودنى

عن وجعى » ص/١٨

« يستتران بأوراق النأى» ص١٩

« **أين ساوى؟**» ١٩

« **وحين استدار المدى**

وردة كالدهان » ص٤١ .

« **ولئيلاف الأفراح تدندن** » ص/ ٤٧

« **جناحاه وسعا كل الدنيا**» ص/٥٠

« **تولى والألواح بكفيه** » ص٥٢

« **هيئ من العشب والماء**

متكأ »

ص٦٢ .

« **يسرن..**

إذا الليل يغشى » ص/ ٦٦

ويكاد يسيطر المعجم القرآنى على قصيدة «السدود» ص/ ٧٧ من الديوان :

« **جنتان نضاختان - زرابى - ما تشتهيه النفس فاكهة - عرجون - هذا عارض - القاسطون - الأثل - خمط** » .

« **ما تلك بكفك.. قل لى** » ص/٩١

« **بالعاديات الضبح** » ص/١٢٠ .

« **بالموريات القدح** » ص/١٢٠ .

من كل هذه الشواهد نتبين إلى أى مدى تغلغلت اللغة

القرآنية فى تعابير الديوان وأساليبه بحيث أصبحت جزءاً من آساسيات التجربة الشعرية فى القصائد كلها، والشاعر فى تعامله مع اللغة القرآنية ينزلها المنزلة الكريمة اللائقة بها بخلاف ما يفعله البعض من محاكاة شائهة لهذا النمط التعبيرى الفذ .

ونقف فى نهاية هذه القراءة فى ديوان «مملكتان» عند البناء الموسيقى للتجربة، فنجد أن الشاعر الراحل فى استخدامه للنهج التفعيلى تقتصر تجربته الموسيقية على ثلاثة أوزان أو أربعة هى: «المتقارب» الذى يعزف الشاعر على أوتاره فى خمس قصائد هى (رجل، ونورس، والطواحين، والراعى، ومشاغبة) .

كما يستخدم وزن «المتدارك» فى سبع قصائد هى (ولد، وبنت، وفتى، وسيدة، وامرأة، وعصفور، ودوائر الميم) .

ويراوح بين وزنى «الكامل» «والرجز» فى أربع قصائد هى (اشتعال، والسدود، وتراتيل، والطريق) .

وإذا كان شاعرنا الراحل قد حصر تجربته الشعرية فى هذا الديوان فى هذه المساحة الموسيقية المحدودة، فليس هذا نابعاً من قصور فى امتلاك الشاعر لأدواته الموسيقية، فتمكنه من ناصية العروض الخليلى ليس محل خلاف، وتشهد بذلك دواوين الشاعر الأخرى. والحقيقة أن دوران قصائد الديوان فى هذا النطاق الموسيقى المحدود، مما يحسب له، لا عليه. فلما كانت

التجربة الشعورية التى تسود الديوان تتسم بالتكثيف والقصد، لانطلاقها من رؤية تعبيرية محددة تشكل عصب الديوان كان طبيعياً أن ينسجم الإطار الموسيقى الذى تتحرك التجربة فى إهابه مع هذا الوضع التعبيرى، فيأتى التكثيف والقصد فى استخدام الأوزان .

هذا هو عبد الله السيد شرف كما يتجلى فى هذا الديوان..إنه

« طالع..

من نسيج الحروف...

من ليلنا المستباح...

وقد وقدة الشعر،

من جنوة الحب »

انظرواكيف يرسم بورتريهه بنفسه :

« هذا فتى..،

تستحم الحروف ..

على وجهه..،

وهو والنيل..

صنوان ! » .

أجل يا عبد الله.. أنت والنيل صنوان، فسيظل شعرك متدفقاً فى نفوسنا طالما بقى النيل متدفقاً فوق أرضنا الطيبة .

عيد صالح
و رسوخ البناء الموسيقى لتجربته الشعرية

لا أدرى إلى أى مدى أنا محق، حين أركز فى دراستى لديوان الصديق الشاعر الدكتور عيد صالح على الجانب الموسيقى وحده .

ربما يكون الدافع الأول إلى ذلك هو شدة احتفالى بالأعمال الشعرية التى ما زال أصحابها متمسكين بموسيقا الشعر كمقوم أساسى للتجربة الإبداعية لديهم، وخاصة فى هذه الآونة التى استشرت فيها حمى ركوب مركب قصيدة النثر، حتى بات التمسك بالموسيقا لدى البعض ضرباً من التخلف عن مسايرة الحداثة، ومواكبة التطور الذى بلغته القصيدة على أيدى فرسان الحساسية الجديدة .

وديوان «شتاء الأسئلة» يضم أربعةً وأربعين عملاً شعرياً، مع ملاحظة أننى أعتبر كل جزئية جاءت تحت اسم: قصائد قصيرة،

عملاً شعرياً كاملاً .

وبعد تنحية العملين الشعريين : «ما حدث» و«ماسوشية» جانباً باعتبارهما من الأعمال النثرية، قمت بإحصائية للأبنية الموسيقية للثلاث والأربعين قصيدة المتبقية، فوجدت أنها محصورة فى ثلاثة بحور هى : (الكامل، والمتدارك، والمتقارب) باستثناء «الإهداء» القائم على (الوافر)، والجزئية المعنونة بـ«سدوم» من (قصائد قصيرة) والتى جاءت على (الرجز) .

والأعمال الشعرية التى نهض بناؤها على «الكامل» عددها خمسة عشر هى :

« زلزلة، مسائية، تداعيات، قصيدتان قصيرتان، بردية، من ثلج الخواء، وردة النهر الطروب، الولد المباغت، باحة الحلم الممزق، وجهان فى المرآة، بكائية، ما تبقى» بالإضافة إلى القصائد القصيرة: لواعج، عقيرة، نقع » .

ويتساوى معها فى العدد، أى خمسة عشر عملاً شعرياً قام بناؤها الموسيقى على إيقاع «المتدارك» هى :

« محاولة، حزمة ضوء، مساء،قصائد، الوقوف بحد الجسد، شتاء الأسئلة، غيبوبة، فوضاى على جرف التيه، العرّاب، كنت أحاول، كلاكيت، والقصائد القصيرة : سطوع، وجع، صدأ، ولادة» .

وتبقى عشرة أعمال قامت على أساس البحر الشعرى «المتقارب» وهى :

« المساء يغير أنخابه، فى البوح، طقوس الحزن، فصام، على رسلك، لدمياط، رسالة، دمنا فى الكئوس، من حدقات الفواجع» بالإضافة إلى : «(أمشاج) من قصائد قصيرة» .

ونتبين من هذه الإحصائية أن شاعرنا يكاد ـ كما سبق أن أشرت ـ أن يحصر تجربته الإبداعية فى هذا الديوان فى ثلاثة بحور فقط هى : (الكامل والمتدارك والمتقارب) .

ولا آخذ ذلك على شاعرنا، بل أحمد له هذا النزوع الفنى، فإذا كان الإيقاع الموسيقى هو خير ما يعبر عن الجو النفسى الذى يسود التجربة الإبداعية، وأصدق ما يبلور الرؤى التى تنطلق منها هذه التجربة، كان من الطبيعى أن تكون الإيقاعات الموسيقية مقننة بحدود هذه التجربة والرؤى التى تصدر عنها والجو النفسى الذى يهيمن عليها، وما دام الأمر كذلك، فليس هناك ما يوجب التوسع الموسيقى درءاً للتشتت النفسى .

وبعد أن تم رصد هذه الظاهرة الموسيقية وهى محدودية البحور التى استخدمها الشاعر فى تجربته الإبداعية فى هذا الديوان ننتقل إلى الظاهرة الموسيقية الثانية التى تلفت النظر بشدة وهى ظاهرة التدوير التى تشكل ملمحاً أساسياً فى

قصائد الديوان، والتدوير كما هو معروف يقوم على تلاحم الأسطر الشعرية فى القصيدة التفعيلية بحيث يسلم كل سطر شعرى إلى السطر الذى يليه دون توقف مع بروز حركات الإعراب ضماً وفتحاً وكسراً دون تسكين، حتى ينتهى المقطع آخيراً بالكسون .

والتدوير فى هذا الديوان يأخذ اتجاهين : تدويراً كلياً يشمل القصيدة كلها بحيث تتلاحم التفعيلات حتى نصل إلى نهاية القصيدة، وتدويراً جزئياً يتحقق فى كل مقطع من مقاطع القصيدة بمفرده، حيث تسلم كل تفعيلة إلى الأخرى حتى ينتهى المقطع

بالتسكين :

ويتحقق التدوير الكلى فى الأعمال تالية :

(الإهداء) وفيه يقول الشاعر ـ كمثال على هذا الضرب من التدوير :

«هى الأشياء

تكتبنى..

وأكتبها

حروفاً

من رعاف القلب

ناراً

فى دجى الأحشاء

ماءً

فى جحيم الوجد

أغنيةً

وقداساً

صلاةً

فى ربا الأوطان» .

كما يتحقق التدوير الكامل فى بقية هذه الأعمال :

«محاولة ـ زلزلة ـ مسائية ـ تداعيات ـ قصائد ـ الوقوف بحد الجسد ـ قصيدتان قصيرتان ـ المساء يغير أنخابه ـ من ثلج الخواء ـ فى البوح » وهذه القصيدة الأخيرة يتحقق فيها التدوير الكامل برغم انقسامها إلى عدة مقاطع يبدأ كل مقطع بعبارة : أحبك ـ وردة النهر الطروب ـ العراب ـ باحة الحلم الممزق ـ فصام ـ على رسلك ـ كنت أحاول ـ كلاكيت ـ رسالة ـ بكائية ـ دمنا فى الكئوس ـ من حدقات الفواجع ـ ما تبقى ـ قصائد قصيرة : حيث تقوم كل منها على أساس التدوير الكامل) أما « التدوير الجزئى» والذى يتحقق فى كل مقطع من مقاطع القصيدة على حدة، فيبرز فى الأعمال التالية :

« حزمة ضوء ـ مساء ـ شتاء الأسئلة ـ غيبوبة ـ فوضاى على جرف التيه ـ بردية ـ الولد المباغت ـ طقوس الحزن ـ وجهان فى المرآة ـ لدمياط »

ولما كانت القافية عنصراً أساسياً فى القصيدة غير القائمة على أساس التدوير، كان من الطبيعى أن تتجرد القصيدة التدويرية من القافية ـ بمفهومها المحدد، تماماً، غير أن شاعرنا عيد صالح قد عوض عن فقدانها بعدد كبير من القوافى الداخلية، وقد ظهر ذلك فى القصائد ذات التدوير الكلى، والقصائد ذات التدوير الجزئى على حد سواء، كما يتضح لنا من الشواهد التالية :

يقول الشاعر فى قصيدة «مساء» وهى من قصائد التدوير الجزئى:

«صار كأس اللقاء خناجر فى الحلق

صار الصحاب «خراتيت» فى الظل

فوق الجدار

أعطنى حبة للدوار

فالمصابيح تضرب رأسى

وتأخذنى فى المدار»

(لاحظ القوافى الداخلية : المدار، الدوار، المدار) .

وقصيدة «المساء يغير أنخابه» وهى من قصائد التدوير الكلى، بها أكثر من موضع لقواف داخلية :

«تتهيأ للرقص

لكنها تتلقى الإشارة من سيد بالخروج

خروج على النص»

وفى موضع آخر من القصيدة، نجد :

«وتطفح فوق الخدود الورود .

سلام على زمن لا يعود»

وقصيدة «شتاء الأسئلة» تزدحم بالقوافى الداخلية ومنها على سبيل المثال :

«ورواد الريح المجنونة

يفتضون الجعة المغشوشة

ويصبون جحيم الضحكات

برأس الساقى المصلوب

بجيب مثقوب

وعجوز لا يبدو أبداً أن سيفيق

وكيف يفيق وقد جاء ليهرب

من صحو يشقيه

وحزن يدميه »

وفى موضع آخر من القصيدة نفسها ترد هذه التقفية الداخلية :

«تحسب أن الحب يحل مشاكلها

إن جاء بأرغفة من شهد القبلات

وعسل من أنهار الجنات»

وفى موضع آخر من ذات القصيدة يقول الشاعر :

«هل جاءوك بقبس من نار،

أو آنية من لبن ،

أو ورقة توت

حين خلعت من الملكوت

هل تشرب شاياً ؟

وتدخن سيجارة هذا الصمت ،

المتدلى من بندول الوقت ،

تفكر فى أمةٍ تلد السيد ،

والسيد يلهب ظهر البنت

هل تذكر رفقتنا من أبناء القرية ،

من غامر بالسفر وعاد وجيهاً ،

من كان فقيهاً ،

وارتد سفيهاً معتوهاً ..»

والحقيقة أن هذه القصيدة تزدحم بعدد كبير من القوافى الداخلية غير ما ذكرت، كما سبقت الإشارة إلى ذلك .

وبوجه عالم فإن القصائد المدورة لا تخلو من مثل هذا اللون الفنى، بدرجات متفاوتة، غير أننا نلمح هذه السمة تبرز بشكل مكثف فى عدد من القصائد، كما لفت نظرنا ذلك فى قصيدة «شتاء الأسئلة» ومن هذه القصائد :

« فى البوح - وردة النهر الطروب - باحة الحلم الممزق - طقوس الحزن» .

والتقفية الداخلية إلى جانب وظيفتها الإيقاعية كتعويض عن انعدام القافية المعتادة فى القصائد المدورة، فهى تلعب دوراً آخر إذ تبدو وكأنها إيماضات داخلية تشى ببعض المرام الرؤيوية التى يهدف الشاعر - بطريقة فنية - إلى جذب انتباه المتلقى إليها.

وبهذا الدور الذى تؤديه التقفية الداخلية إلى جانب التدوير الذى يكسب التجربة الإبداعية تدفقاً وانسياباً يحقق البناء الموسيقى المتماسك دوره فى إثراء التجربة وإخصابها بالدلالات.

مصطفى العايدى
والدخول إلى جزر الإبداع

لا أخفى سعادتى بهذا الديوان، وخاصة وأنا أتابع ـ من زمن ليس بالقصير ـ خطوات صاحبه الجادة والمثابرة على درب الشعر، والتى تؤكد دائماً أنه على النهج الصحيح، وأنه يشق طريقه بدأب وإصرار، نحو الأحسن والأفضل، مطوراً تجربته الإبداعية شكلاً ومضموناً، متجاوزاً ما حقق، على خريطة الحداثة الشعرية، آملاً أن يصل إلى ما يصبو إليه، من تأكيد صوته الخاص بين الأصوات الشعرية المعاصرة، وأنا واثق أنه بالغ هدفه فى وقت قريب، طالما أن لديه هذا الدأب وهذا الإصرار .

يضم الديوان الذى بين أيدينا اثنتين وعشرين قصيدة، يغلب ليها قصر النفس، فسبع عشرة منها تحتل كل منها ما بين

صفحتين أو ثلاث من صفحات الديوان، وثلاث قصائد تأتى كل منها فى أربع صفحات، والاثنتان الباقيتان تحتل الأولى منهما وهى : «الدخول إلى الجزر» ست صفحات، والثانية وهى «واقعة الفرح واليتم» تستغرق خمس صفحات .

وتقودنا الإحصائية السابقة إلى حقيقة فنية هى أن شاعرنا يميل إلى التكثيف والقصد فى القول وعدم تشتيت تجربته الإبداعية فيسلم العمل من التسطيح والترهل وهو أمر يحمد للشاعر، وتقودنا الإحصائية السابقة إلى إحصائية أخرى تتعلق بالبناء الموسيقى لقصائد الديوان، ومحصلة هذه الإحصائية ان صاحب الديوان أميل فى تجربته الإبداعية إلى اعتلاء مركب قصيدة النثر منه إلى البناء العروضى المنظور الذى تحقق من خلال قصيدة التفعيلة، فخمس عشرة قصيدة من قصائد الديوان الاثنتين والعشرين تنهج نهج قصيدة النثر، بينما سبع قصائد فقط هى التى تسير على النسق التفعيلى .

والقصائد التفعيلية هى :

« رؤيا » : التى جاءت من «المتدارك» أو «الخبب» و «القانون» : وفيها مزج بين «الرجز» و «المتدارك» و «رسالة وبرقية» وهى من «المتدارك» .

و«تحولات النخيل» وهى من أجمل تجارب الديوان الموسيقية،

وفيها يسلس «البسيط» سلاسلة فائقة الروعة،. ويتدفق فيها الإيقاع فى مرونة وطواعية، وكأنها الموسيقا التصويرية التى تصحب الصورة فتعمقها وتثريها .

«ونخلة هُزَّت

فما تساقط الرطب

أخفت مدامعها

وشفَّها التعب

ونخلة غنّى لها القلب

كانت لنا داراً ..

فجاءها اللهب

ونخلة ظمأى ..

فلا ورد يجاورها

ولا طير، ولا عشب

ونخلة نحرت مطيتها

كى تطعم الجوعى

فاستبشر الذئب

ونخلة أطوارها عجب

صدحت مآذنها

فباعها العرب»

وتبقى ثلاث قصائد موزونة، وكلها من «المتدارك» وهى :
« سيناريو ومطالعة والشاعر» .

وقصائد النثر فى الديوان لها إيقاعها الخاص الذى لا تخطئه الأذن المرهفة، وكلما كان هذا الإيقاع محسوساً مع استخفائه وتغلغله فى العمل الشعرى كان أكثر تحقيقاً لدوره التعبيرى فى قصيدة النثر، غير أن ظهور هذا الإيقاع بشكل واضح يفسد التجربة الإبداعية،. ويبطل المبرر الفنى الذى سوغ هذا النمط من الأداء الشعرى، من ذلك مثلاً أن يلجأ الشاعر إلى ما يشبه السجع كما نجد ذلك فى قصيدة «سفر» مثلاً :

«كم من العمر يمضى

وكم مضى

وقد طارت كفراشة بالروض.»

ومن ذلك أيضا ما جاء فى قصيدة «الزلزلة» :

«لى أن أرفعها سجادة باتساع الفضاء

سماء من فوق سماء

لى أن أدخلها كتاباً

ومملكة للضياء

أن ألقاها فى العراء

خلية للروح

وجناحين للشوق الجموح » .

والأمثلة كثيرة على ذلك : انظر الصفحات : ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٤، ٢٦، ٢٩، ٣٧، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٥١، ٥٤، ٦٤ .

من المآخذ الفنية التى لفتت نظرى فى قصائد الديوان النثرية، أن أجد خلالها أجزاء موزونة، وأذكر من ذلك، على سبيل المثال لا الحصر قول الشاعر فى مستهل قصيدة « سفر » وهى من قصائد النثر :

«يا للسفر

وأنت تعدو نحوها

تزيل أوراماً طفت بالذاكرة

وتحررت من سلطة الألم » .

وفى قصيدة «رومانسية» يأتى هذا الجزء الموزون :

« اليوم أرسلنى إليكمو التعب

فقلت : ألا يجىء حلمنا

ألا يطل بغتةً

ويعلن الإجابة المؤجلة

أو يعلن الوعيد ؟ »

وفى قصيدة «البوح» وردت هذه الأجزاء الموزونة :

« ما بك الآنَ ولهٌ.. لا فكاك له

وبزوغ لهوى مستطاب »

وكذلك :

« إلى مقعد بالقطار المروع

« إلى مقعد آخر بالعراء »

وأيضاً :

« ما الذى أنبتك على موجة موحشة

أغسق القلب ..

وبرد عرس الضياء » .

وفى قصيدة «نداء» نجد هذا المقطع الموزون :

« صوته الساكن دوماً يرتجينا

قلبه ينبض فينا

لحمه يحتوينا »

وفى قصيدة « شجون » نجد هذا المقطع الزاعق الإيقاع :

« النهر تغير مجراه

والليل تشابك وضحاه

أسلم تسلم

فالهالك من عبد هواه »

وفى مختتم قصيدة «فصول» نقرأ هذا المقطع الموزون أيضاً :

«وأنت الذى عانق الروح ،

شبراً فشبرا

وأنت الذى أنشدها

نثراً وشعرا »

وبقدر ما يعيب القصيدة القائمة على الإيقاع التقليدى أن يرد فيها كسر عروضى، أرى أن ورود جزء موزون فى قصيدة النثر يعدل العيب نفسه .

والآن.. هل لى أن أتوسل إلى دخول جزر مصطفى العايدى ببعض أدوات البلاغيين القدماء؟. هل لى أن أدلف إلى هذا العالم الجميل الذى صنعه من خلال الأسلوب ؟

فإذا كان بلاغيونا القدامى قد قسموا الكلام إلى خبر وإنشاء، وكان الهدف التعبيرى للأول هو الإقرار والتسليم بحقائق الأشياء، والإنباء عما هو واقع، وكان هدف الثانى إثارة الأسئلة والطلب بنوعيه أمراً ونهياً، وإحداث الدهشة والإبهار، فعلى هذا الأساس يمكننا أن نبرر غلبة الأساليب الإنشائية على الأساليب الخبرية فى التجربة الإبداعية فى هذا الديوان، فالشعر لا يقرر ويسلم، ولا يعترف بحقائق ثابتة، بقدر ما يثير التساؤل ويحرك فى نفس المتلقى عوامل الدهشة، ونشدان الحقيقة المراوغة من خلال طرح الأسئلة، وطلب الكشف عن غوامض الأمور، وإماطة اللثام عما يكتنف الوجود من معميات وأسرار .

إن من يتصفح الديوان سيجد أن الأساليب الإنشائية من استفهام وأمر ونهى ونداء وتمن هى الغالبة على لغة الديوان ..

وعلى سبيل المثال تعالوا نستقرئ القصيدة التى جعلها الشاعر عنواناً للديوان «الدخول إلى الجزر » .

إن المقطع الأول يبدأ بـ« الاستفهام» :

«هل نقرأ أنباء التباريح،

فى ساعة العسره

ندخل الجزر التى أسلمت نفسها

لرصاص العاصفة..

سكبت ماءها الشرقى ؟»

فإذا انتقلنا إلى المقطع الثانى وجدناه هو أيضاً يبدأ بـ«الاستفهام» :

هل أذعنت للريح.. بعد الريح ،

زلزلت زلزالها مكاشفة الخطوب ؟

ويظل الأسلوب الإنشائى مهيمناً على القصيدة فنجد المقطع

الثالث يبدأ بمزاوجة بين «النداء» و«الاستفهام» :

يا روح إيزيس..

هل نسيتك التقاويم بغتة ..

عفتك المحاريث، عيون الصقور ،

الكلاب، البوم.. ؟

هل فارقتك النجوم ..

فاستويت مضغة خائفة ؟

ونجد المزاوجة نفسها بين «الاستفهام والنداء» في المقطع الرابع، حتى إذا وصلنا إلى المقطع الخامس وجدناه مجموعة من التساؤلات. أما المقطع السادس فهو مزج بين «النداء» و«الاستفهام»، وكذلك المقطع السابع، أما المقطع الثامن فهو مجرد سؤال، ويغلب «الأمر» على المقطع التاسع، ويعود الشاعر ليزواج بين «النداء والاستفهام» في المقطع العاشر. ويختم الشاعر قصيدته بمقطع إنشائي كامل :

«يا سيف بلقيس ..

هل يصدح الشعراء بالأنباء ؟

هل يسكت الحكماء ؟

تصطف هامات النخيل،

تفر من شوق الوثن ؟

يا أيها الطفل الظليل ..

هل نحيا معاً ..

ونقوم من مرقدنا ..

نأوى إلى دمنا ..

ندخله بأعراس اللهب ؟

يا قلبها ..

هل تلبس الآن تاج الغضب ؟

أم سوف تسعد بالجنون !؟»

إن شاعرنا مصطفى العايدى حين يستخدم هذه التقنيات الأسلوبية الجيدة يدلل على مقدرة لغوية متميزة تمكنه من توظيف اللغة توظيفاً جمالياً فى خدمة الرؤى التعبيرية التى يسعى إلى تأكيدها فى نفس المتلقى .

لقد سعدت حقاً بالدخول إلى جزر مصطفى العايدى، ولعلى بهذه السياحة النقدية أغرى غيرى بالدخول إليها حتى يحظى بما حظيت به من متعة فنية مؤكدة .

عبد الناصر عيسوى
و توهج النار فى قصائده

ضـمـن سلسلة «إبداعـات» التى تصـدر عن الهـيئـة العـامـة لقصـور الثقافة، والمخصصة لنشر أعمال الأدباء الشبـان، الذين لم يسبق لهم إصدار كتب، خرج إلى النور ديوان جديد للشاعر الشاب عبد الناصر عيسوى .

وبرغم أن هذا الديوان هو الإصدار الأول للشاعر، فهو ليس جديداً على الساحة الشعرية فقد سبق له نشر العديد من أعماله الشعرية من خلال مجلة « إبداع » وغيرها من المجلات الأدبية .

ولعل أهم ما يميز تجربة شاعرنا الإبداعية أنه يفهم الحداثة فـهـمـاً حقيـقيـاً، ويتعـامل معـهـا بوعىٍ من خـلال منطلق إبداعى صحيح، يتجلى فى عدة أمور منها :

التـمكن من أدواته الموسـيقـيـة الذى يتـحـقق من خـلال بناء

تفعيلى ناضج، مع التصرف الواعى فى التشكيل الموسيقى تبعاً للموقف التعبيرى باستخدام أكثر من وزن كما نلمس ذلك فى قصيدة :

« مقاطع لسلطانة الحروف» فهو فى المقطع الأول يستخدم «الخبب» :

«كنت صبياً يستهويه الشعر

فيطلع للأغصان ويجلس

متحداً بالطير ويهدل

كان يبادلنى الطير هديلاً بهديل

كنت صبياً يستهويه الترتيل

حذرنى الصياد فقطعت جناحى

ومارست اللغة التأويل»

وينتقل من «الخبب» إلى «الكامل» فى المقطع الثانى فيقول :

«إن انسياب الضوء فى عينى

مرهون بوجهك

فارفعى عنى الغشاوة

وامنحينى رؤية علوية

لا تتركينى عند هذا العالم السفلى..

إنى واهب نفسى إليك

فكدسى الأضواء حول الجمجمة»

ثم يختتم القصيدة بمقطع من «المتدارك» :

«للضياء سيولة

والفتى غارق فى الطفولة

فحبيبته محض ضوء

الفتى مولع، والحبيبة

تغسله بأشعتها، ثم تتركه غارقاً فى البريق

فتوسوس فيه الضياء.. فيشربها

ويغنى على كأسه وينوب

وتقول الحبيبة : موعدنا كل يوم»

وبرغم أن تجارب شاعرنا الشاب لا تنزلق إلى مهاوى الغموض، والجرى فى سراديب الإلغاز المعتمة، فإن رؤاه تتسم بالعمق، ومجافاة المباشرة والتقرير، مع مواكبتها لروح العصر، وبذلك تتحقق الحداثة الصحيحة القائمة على مسايرة اللحظة الراهنة والموقف اليومى المعاش .

وتجارب الشاعر متنوعة، تتوزع بين الهموم الوطنية والقومية والذاتية .من القصائد التى تدور فى فلك الهم القومى قصيدة بعنوان «معزوفة الحجارة» يهديها إلى أبناء الحجارة، وبرغم أن الموضوع ممكن أن يدفع بالشاعر إلى شىء من الخطابية أو

التقريرية، فإن الشاعر قد نجا من هذين المنزلقين باختيار أسلوب شعرى يعتمد الصورة المعبرة، والمعجم الشعرى المتميز، واستلهام التراث، مع تكوين موسيقى تفعيلى فيه قدر كبير من المرونة والسلاسة :

«الطيور الأبابيل تعزف ألحانها
بالحجارة
والرءوس الأباطيل تقرأ أسماءها
فى سماء الإغارة
وملائكة الكرم تخرج من ساحة الدم تسعد أشجارها بالبشارة والثكالى، الحبالى، الشيوخ، الصبايا يصلون من أجل أن يخلع السجن
أبوابه المقفلة
أو يجيئهم الغوث
أو تنتهى المهزلة
والصبى النبى المحاصر فى أرضه،
راح يتلو على قومه
سورة البرتقال .»

ومع تنوع تجربة الشاعر الإبداعية، وتعدد منطلقاتها، فإن معاناته مع الكلمة تشكل الملمح الأكثر بروزاً فى هذه التجربة .

نجد ذلك فى قصيدته «مقاطع من سلطانة الحروف»، وكذلك فى قصيدته «أوهام ڤرتر»، كما نلمس ذلك فى قصائده « الغناء ليس للمدينة، وأغنية للنار، ومطاردة النار » .

يقول فى مختتم قصيدته «الغناء ليس للمدينة» :

«المدينة لا تستحق القصائد

يبدأ أبناؤها الشعراء النشيد

فتظهر كاذبة فى الأناشيد

تسكت أصواتهم فجأةً

وتضيق الحناجر

إن المدينة لا تستحق القصائد ..

لا تستحق الغناء ..»

وما جدوى الكلمة إذا لم يكن لها أثرها فى حياة الناس ؟

وتعرية الزيف، وكشف المتسترين بعباءة الدين وهم أبعد ما يكونون عن جوهره الحقيقى وقيمه الأصيلة، هؤلاء المشعوذون الذين يسخرون الدين لمآربهم الخاصة، يعبر الشاعر عن ذلك بصورة يغلب عليها طابع السخرية فى قصيدة جميلة بعنوان «إشراقات الخاصة» يقول فيها :

«تتصاعد أبخرة تملأ أرجاء الحجرة

والمسبحة اللامعة تمر وتخترق الظلمة

بين أصابع مولانا الشيخ

كان يلقننا أوراداً نتلوها قبل الجوع..

وبعد الجوع

أوراداً نتلوها قبل القحط، وبعد القحط

أوراداً قبل العرى وبعد العرى

هذى أوراد العامة

أما أوراد الخاصة

تلك الأوراد السرية

يا للغة السريانية

نتلوها، ليس لنا أن نسأل عنها .»

وتستمر القصيدة مصورة ألاعيب هؤلاء المشعوذين المستترين بقشرة دينية زائفة حتى نصل إلى هذا المقطع :

«كنت أحدثه عن محبوبتي الشقراء

قال الشيخ : تفرغ لله

وزوجها لأخيه الأصغر

فسألت الشيخ، أجاب :

« هذى أسرار»

فحمدت الله .»

ولست فى حاجة إلى القول إن أمثال هؤلاء ليسوا من الدين

فى شىء، وهدف الشاعر هنا هو كشف زيفهم وخداعهم .

والشاعر يقسم ديوانه ثلاثة أقسام، القسم الأول بلا عنوان، ويضم سبع قصائد هى :

«مقاطع لسلطانة الحروف ـ إشراقات الخاصة ـ واو. طاء. نون ـ معزوفة الحجارة ـ أوهام ڤرتر ـ لا مرثية لوجهها الدفين ـ الحلم والزمن الحقيقة» .

والقسم الثانى بعنوان «ثلاثية المدينة» ويشمل ثلاث قصائد هى :

« تنبؤات الفتح ـ تفعيلتان للمدينة ـ الغناء ليس للمدينة » .

أما القسم الأخير الذى جعل عنوانه «ثلاثية النار» فيضم هو الآخر ثلاث قصائد هى :

«أغنية للنار ـ مملكة النار ـ مطاردة النار » .

ومن بين أقسام الديوان الثلاثة أوثر أن أقف قليلاً عند هذا القسم الذى أطلق عليه الشاعر «ثلاثية المدينة» إنه يشكل معزوفة شعرية من ثلاث حركات، الحركة الأولى تصور غزو الشاعر للمدينة أو بمعنى أدق فتحه لها والتأثير المتبادل بينه وبينها :

«هذى المدينة قد علمتك التسلل

قد عودتك اللهاث وراء

قطاراتها المسرعة»

«وهذى المدينة

قد بايعتك الأمير، وقد

واعدتك انتظاراً لإخصابك العبقرى»

إننا سرعان ما نكتشف أن المدينة المعينة هنا هى «عالم الشعر»، وما يؤهل الشاعر أن يحققه فيه :

«وتلتف حولك كل الهداهد

تقص عليك حكايا الأميرة

فتلبس تاج الإمارة

ويؤتى بعرش الأميرة»

«فمد يديك

إلام انتظارك ؟

أنت مخلص هذه المدينة

أنت نبى القصيدة

إلام انتظارك !

مد يديك »

وتسلمنا الحركة الأولى من هذه المعزوفة الثلاثية إلى الحركة الثانية التى تصور معاناة الشاعر ومكابداته داخل هذه المدينة التى منته بما منته به فى حركتها الأولى، لنصل إلى الحركة الثالثة من هذه المعزوفة وفيها نكتشف ضياع كل التنبؤات التى

خايلته المدينة بها :

« المدينة لا تستطيع سماع الغناء

ولا تستطيع احتمال الأفاعيل

وسط التفاعيل

لا تستطيع احتمال الحقيقة

المدينة لا تستطيع احتراف العفاف

تبيع أنوثتها للذى يطرق الباب

إن المدينة لا تستحق القصائد

لا تستحق الغناء »

وسواء أخذنا المدينة بمفهومها الحقيقى، أو باعتبارها رمزاً لعالم الشعر، فالمحصلة واحدة وهى ضياع الشاعر فى سراديبها، وما يقابله فيها من إخفاق وإحباط .

شريف رزق
و الإبداع عبر عزلة الأنقاض

كل إبداع يفرز نقده، هذه حقيقة لا مفر من التسليم بها : وبقدر ما يكون وضوح صورة الإبداع، تكون سهولة اقتحام عالم النص أمام الناقد .

وقبل بروز مدارس النقد الحديث، لم يكن أمام الناقد المتعامل مع النص القديم، إلا أن يحلل النص إلى مفرداته الأساسية من أفكار ومعانٍ ومعجم لفظى وصور بلاغية، ثم يقرر ما إذا كان المبدع موفقاً فى استخدام هذه الأدوات أم جانبه التوفيق، وإلى أى حد كان التوافق بين أدوات المبدع الفنية ومحاوره الفكرية، وبقدر هذا التوافق كان ـ الناقد ـ قديماً ـ يحكم للنص أو عليه .

ولم يتغير الأمر كثيراً بعد ظهور مدارس الشعر الحديث . الديوان وأبوللو والمهجر وغيرها مع تنوع اتجاهاتها من رمزى ونفسى واجتماعى إلى آخر هذه الاتجاهات، والتى كان على

الناقد أن ينسب النص المفقود إلى واحد من هذه الاتجاهات ويحاكمه على ضوء معطياته .

إلى أن ظهرت مدرسة الشعر الجديد أو ما اصطلح على تسميته بالشعر الحر، والتي واكب ظهورها بروز اتجاه نقدى جديد ينظر إلى النص من خلال وظيفته في خدمة الناس والمجتمع، هذا الاتجاه الجديد هو ما عرف بالاتجاه الواقعى فى النقد والذى تبلور فى كتاب نقدى مهم ظهر فى الخمسينيات هو «فى الثقافة المصرية» لمحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، وأدى ظهور هذا الكتاب إلى اشتداد النقاش حول قضية (هل الفن للفن أم الفن للناس والمجتمع)، حيث تزعم الفريق الأول رشاد رشدى، وانحاز إلى الاتجاه الآخر محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ومحمد مندور ومصطفى السحرتى وغيرهم..

وأيضاً كانت مهمة الناقد من السهولة بمكان مهما كان موقفه من هذا الاتجاه أو ذاك. كانت النصوص، مع عمق التناول وتوغل الرؤية تتسم بالوضوح والشفافية ومن ثم كان التعامل معها نقدياً لا يحتاج إلا إلى التزود بالأدوات النقدية الصحيحة مع قدرة الناقد على التغلغل إلى أعماق النص المقصود واستكناه أغواره .

ولكن ذلك تغير بعد ظهور تيار الحداثة الجديد وما استتبعه

من أسماء كالحساسية الجديدة وغيرها ..

النصوص الجديدة نصوص زئبقية لا تستطيع الإمساك بها، فليس هناك أطر عامة تحدد مساراتها ..

الموسيقى تخلى عنها الكثيرون تحت اسم قصيدة النثر، والتى يزعمون أن لها موسيقاها الداخلية وإيقاعاتها الخاصة بها، وكأن القصيدة قبلها كانت خلواً من هذه الموسيقى الداخلية!!

التعامل مع المعجم الشعرى تعامل غريب.. المفردات توضع فى غير موضعها، والتراكيب تحتاج إلى جهد حتى تحدد مساراتها، أفعال لا تدرى أين الفاعل لها، ومبتدآت بلا أخبار، وتحت زعم تفجير اللغة حدِّث ولا عليك، بل لقد وصل الأمر بالبعض إلى عدم الاعتراف بدور النحو، والدعوة إلى الانفلات من قيوده .

أما عن الغموض وتعمد الإلغاز والتعتيم والاندفاع وراء التداعى الذهنى الذى يصل إلى حد الهذيان، فهى أمور أساسية فى كثير من الإبداعات الحداثية .

ومحاولة التخلص من الصورة الشعرية بشقيها الجزئى والكلى، وإحلال السرد محلها، من ملامح هذه الحداثة المزعومة .

والأدهى والأمر من كل ذلك إسقاط الوظيفة ـ فى الشعر ـ

وكأنها العودة من جديد إلى نظرية : الفن للفن، تحت ستار آخر.

ناهيك عن هذين الأقنومين اللذين أصبحا يشكلان العصبيين الأساسيين فى الإبداع الشعرى الحداثى، وهما الجنس والتعدى على الذات الإلهية والتجديف .

كانت هذه مقدمة لبيان إلى أى حد تكون مهمة الناقد من الصعوبة حين يتصدى لمثل هذه النصوص الحداثية ..

وحتى لا يفهم أننى ضد كل هذه الطروحات الحداثية أقرر أننى لست ضد قصيدة النثر. إذا كانت هناك ضرورة فنية حقيقية لانتهاجها وليست مجرد مبرر للهرب من الموسيقى بسبب العجز والقصور .

كما أننى لست ضد الغموض إذا كان يعنى عمق التناول والبعد عن المباشرة والتسطيح، والديوان الذى بين أيدينا :

« عزلة الأنقاض ـ للشاعر الشاب شريف رزق» أنزه كثيراً من قصائده عن أن يكون الغموض ـ فى كثير منها ـ نابعاً من تعمد الإلغاز والتعتيم والتعمية، أو السعى وراء التداعى الذهنى غير المحسوب، فهو شاعر جاد وناقد واع، يعرف ما يقول وكيف يقوله .

ولجوؤه إلى قصيدة النثر لا يأتى عن عجز وقصور، فهو شاعر متمكن من قصيدة التفعيلة، وله فيها إبداعات متميزة

تمثلها بعض قصائد الديوان الذى بين أيدينا، وإذن فلابد أن تكون الضرورة الفنية وحدها هى الدافع له لسلوك هذا المسار، وإن كنت أفضل له أن يتمسك بقصيدة التفعيلة ما دامت قصيدة النثر قد ركب مركبها كل من هب ودب .

والشاعر شريف رزق من أبرز شعراء آخر موجات الحداثيين، وتمكنه من أدواته الفنية تعبيرياً وتشكيلياً ليس محل نقاش .

وديوانه «عزلة الأنقاض» يضم خمسة محاور أساسية هى :

بعيداً فى هدم أجراس الوحشة

هل هذا مدارك ؟

هبة الهباء

نجمة المحارب

جسدى وهذه تصانيف الغبار

وكل محور من هذه المحاور يضم مجموعة من العناوين الفرعية وإن كانت كلها تدور فى المدار نفسه، ماعدا المحور الأخير القائم بذاته، وأنا بالطبع لن أستطيع تقديم دراسة نقدية شاملة للديوان هنا وإنما أرى أن أتقدم ببعض الملاحظات علها تكون مثار نقاش بيننا إثراء للديوان وتجربة شاعره .

والملاحظة الأولى : حول العنوان «عزلة الأنقاض».. ألا يوحى

العنوان بشيء غير قليل من اليأس والإحباط، فأى أمل أو بشارة لترهص بهما أنقاض ومعزولة فى الوقت ذاته .

وعلى كل فعلى الشاعر أن يختار لعمله الشعرى ما يشاء من الأسماء واضعاً فى اعتباره أن العنوان هو فى النهاية مدخل القارئ إلى عمله الشعرى، ومصباح الإنارة الذى يكشف داخال النص.

الملاحظة الثانية : حول التأريخ الذى صاحب الإبداع .

وأبدأ بالقصيدة الأولى : أدحرج الخراب أكنس العتمة.. إنها كما هو واضح من التأريخ (من٢٥/٦ إلى ٢٨/٦/ ١٩٩٣) كتبت خلال أربعة أيام، والشاعر عادة يضع تاريخ نهاية الوقت الذى تم فيه كتابة القصيدة فى آخرها، أما أن يؤرخ لكل سطر شعرى، وأن يتكرر التاريخ نفسه وراء كل سطر شعرى، فهو موضوع شكلى لا أجد مبرراً فنياً له، وقد نقبل من الشاعر إذا كان قد كتب القصيدة فى أكثر من يوم، أن يضع فى نهاية المقطع تاريخ الفراغ من كتابته. ولكن ما فعله الشاعر يحتاج إلى تفسير. (مع ملاحظة أن يوم ٢٧/٦/ لم يكتب فيه الشاعر شيئاً، كما أن هناك مقطعاً بلا تاريخ.. فهل معنى ذلك أن الشاعر قد نسى متى كتبه) .

وإذا كانت قصيدة «ثعالب المدى المفتوح» قد كتبت كل

مـقـاطـعـهـا كـمـا هو مـدون أسـفل كل مـقطـع (فى يوم ١٩٩٣/٧/٢٩)، فلماذا لم يكتف بوضع التاريخ فى نهايتها، كما فعل مع القصيدة التالية لها «المساء بصاعقة محطمة» التى وضع فى آخرها. ٩٣/٨/٢١ ؟

إن كتابة التاريخ فى أسفل القصيدة شيء مهم جداً، فقد يكون مصباحاً كاشفاً لجوانب النص كله، على ألا يتخذ الأمر هذا المظهر الشكلانى الذى تبدى لى فى هذه الأعمال الشعرية التى أشرت إليها.

الملاحظة الثالث : حول ركوب الشاعر مركب قصيدة النثر.. شاعر يملك هذه المقدرة. المتميزة فى كتابة قصيدة التفعيلة والتى تجلت فى المحور الذى جعل له «نجمة المحارب» عنواناً ..

ما الذى يجعله يتخلى عن هذا الثراء الموسيقى الذى يكسب تجربته توهجاً وخصوبة إلى قصيدة النثر ؟ .

نلاحظ أن هذا العمل قد كتب عام ١٩٩٢، ماعدا جزءاً نثرياً كتب فى ١٩٩٣/٨/٣٠ .

وأخشى ما أخشاه أن يكون شاعرنا الشاب قد تخلى عن قصيدة التفعيلة التى تفوق فيها إلى قصيدة النثر حين روّج لها المروجون، وبشروا من يركب مركبها بالذيوع وسرعة الانتشار .

ومع عدم تحمسى لقصيدة النثر فقد نزلت قصيدة مثل

«جسدى وهذه تصانيف الغبار» من نفسى منزلاً حسناً. ص / ٨٠ .

إن الشاعر فى هذه القصيدة من خلال معجم شعرى متميز، ومقدرة فائقة على التشكيل يقدم قصيدة فائقة الجودة :

« وجهك مئذنة

الرعاة يذهبون فى أقاصى الكلام

بالسيوف والشموس الصغيرة

لا تلومى جسدى لهذا الضياء

اكتملى فى طغيانك ـ مثلما تكتملين ـ

وفيما أرتجف

خذينى فى انفجارك...

هذا الماء إليك .

وناقوسى يهجس فى الهواء

تتسع المراعى

حبلى بانفجاراتى السماء

نهار مقاتل على الماء

وأنت تجيئين بضجيج الاحتمالات...

نهار ذائب على العرش

ينهض الشعب، مع صيحتى ...»

ومع إعجابى بمثل هذا النموذج النثرى السابق فلا أخفى أننى أشد إعجاباً بإنجاز شريف رزق من خلال النمط التفعيلى كما يتجلى فى هذا المقطع من قصيدة «المسالك» :

«مستوحد، ودمى قديم/ هل رياح تحت مسرجتى تنام، وغيمة تلج الجدار إلى طريق، يحتسى شاياً، لتهطلنى : طيوراً من صهيل؟... وعلة/ هذى تفاصيلى تجلدنى غباراً/ غرب تل القتل : ربى/.. كنت عند إضاءة يوماً أحبك، والمداخل قُلّبات كالأفاعى فى المدى/ هل كنت تحلم ؟ » .

أشرف أبـــو جليـــل
و «شجرة البـــدايـــات»

بداية موفقة تلك التى قدم بها الشاعر الشاب «أشرف أبو جليل» نفسه إلى القراء من خلال ديوانه الأول «شجرة البدايات» الذى استهلت به سلسلة «إبداعات» المنبثقة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة إصداراتها الأدبية .

ولولا بعض الهنات التى وقعت فيها التجربة، والتى سوف أتعرض بها فى نهاية هذا الكلام، لحققت التجربة الهدف المنشود إلى مدى بعيد .

وحسناً فعل الشاعر بهذا التدرج الطبيعى الذى قدم به تجربته، حيث بدأ الديوان بقصائده ذات النهج البيتى، والتى هى بالطبع جذور شجرته الإبداعية كما أطلق عليها، ثم ثنى ببداياته التفعيلية، والتى تمثل الساق بالنسبة لهذه الشجرة الطيبة، وتلا

ذلك بالقصائد الأكثر نضجاً واكتمالا فيما أسماه بالفروع، ثم كان طبيعياً أن يختتم ديوانه الأول بأعماله التى تقدمه للقارئ في صورته الأخيرة، وهى الثمار التى سوف تترك فى نفس المتلقى الصدى المأمول، وهذا بالفعل ما وصل إلى بعد فراغى من قراءة الديوان، ولكن على وجه مختلف .

والمتتبع لهذه المراحل الأربع سوف يلمس فى شعر القسم الأول، ما نلاحظه عادة فى شعر البدايات من تأثر بشعر السابقين لغة وتصويراً، فإذا توغلنا قليلاً فسنجد شيوع الروح الرومانسية بمعجمها وأخيلتها وأفكارها، وخير ما يمثل هذا الاتجاه قصيدة «صرخات روح» التى يقول فيها :

يا قتيل الهم فى دنيا المآسى
فى زمان باردٍ مثل الجليد

يا سفيناً لم يجد أى المراسى
سارياً فى بحر حزن وشريد

توقظ الأحلام فى مهد النعاس
أنبى أنت.. يا رهن الوجود

فإذا انتقلنا إلى شعر المرحلة الثانية فسنرى التأثر بشعر الريادة وتجربة الستينيات، وبرغم أن القصائد مكتوبة فى أواسط الثمانينيات، فلا نجد فيها أصداء لشعر السبعينيات

ممثلاً فى طرفيه إضاءة وأصوات، وهذا ما جعل قصائده تخلو من الغموض والألاعيب الشكلانية التى شاعت فى شعر هذه المرحلة. ومن شعر هذا القسم «الساق»، أختار هذا النموذج بعنوان «فتاة» من (قصائد للعشق) :

«الفتاة التى قاسمتنى

رغيف التصعلك

لا أعرف الآن وجهتها

غير أن شذاها

يسافر من غير إذن بقلبى

فأفتح للوعد

مليون باب

ولكنها لا تجىء» .

وكنت أود أن أقف طويلاً ـ لولا ضيق المساحة المتاحة ـ عند قصائد القسم الثالث «الفروع»، وربما تمكنت من ذلك فى دراسة لاحقة مطولة، ففى رأيى أن أشرف أبو جليل قد اكتملت أدواته، واتضحت ملامحه التعبيرية فى هذا القسم من خلال عدد من القصائد التفعيلية ذات المستوى الطيب : رؤى ولغة وتصويراً .

ولأدلل على ذلك أختار هذا الجزء من قصيدته الجميلة «جدب» :

«الحليب انتهاء إلى غيبك

الآن

كسِّر ترانيمك الضائعة

ضاع منك انطلاقك

للشعلة المشتهاة

وللأنهر الجائعة

نخلة الوقت

حان أوان القطاف لها

يا غمامته المائعة الفتى يشتهيك

مفجرة من دماه

ومن لغة شائعة»

ولما كنت أرى أن شاعرنا الشاب قد تحقق وجوده كشاعر يمتلك أدواته الخاصة من خلال هذا القسم الثالث «الفروع» فليسمح لى القارئ أن أقف به عند هذا القسم، فلا أناقش ما جاء بالقسم الرابع حتى لا أضطر إلى القول أن أشرف أبو جليل قد انجرف إلى ما انجرف إليه غيره من الشعراء الشبان الواعدين الذين كان الأمل أن يستمروا فى تجويد أدواتهم من خلال البناء التفعيلى بدلاً من الانزلاق إلى ما يسمى بشعر الحساسية الجديدة وقصيدة النثر .

أما الهنات التى كنت أتمنى أن يخلو منها الديوان حتى لا ينصرف إليها المغرضون فينالوا من التجربة، ولا يلتفتوا إلى حسناتها الكثيرة فمنها مثلا : الإهداء المبالغ فيه إلى حد التضخم . وهذه الشجرة العجيبة التى حشد فيها الشاعر مجموعة من النكرات إلى جانب عدد من الشعراء والمبدعين والنقاد الذين نكن لهم كل توقير وتقدير، فاختلط الحابل بالنابل - كما يقال - وماعت المسألة .

أما قصيدة «البوصيرى ١٩٨٥» فأمرها عجب :

بدءاً من قول الشاعر فيها :

« لا تذكر العرب

ليس الشرق لى وطنا

(إنى كفرت بكم يا أمة الغنم)»

سامحك الله يا أخ أشرف، فلسنا أمة من الغنم مهما ساءت الأحوال .

وما حكاية البيت الذى لم تكمله لأن بقيته مفقودة، ولماذا لم تحذفه من الأساس ولن نخسر شيئاً كثيراً فى هذه الحالة؟ وإذا كانت لهذه القصيدة بقية مفقودة فما الداعى لنشرها أصلاً ؟

وباستنثاء ذلك لك تهنئتى على ديوانك الجميل .

عبد الفتاح شهاب الدين
بين رحابة الرؤية
وثراء الشكل والمضمون

هناك مقولة مؤادها أن الشاعر يموت مبكراً، ويعنى ذلك أن الشاعر ـ الحق ـ تكتمل أدواته وهو صغير، ويقدم أجمل ما عنده وهو فى مطلع شبابه، ثم يكون ما يقدمه بعد ذلك مجرد تنويعات على معزوفته الأساسية، والشاعر ـ ولا شك ـ يكتسب بمرور الزمن خبرة أعمق، وتجربة أخصب، ورؤية أدق، ولكن ذلك كله لن يضيف كثيراً إلى ملكاته الشعرية، ومقدرتها الفنية التى تكون قد اكتملت فى السنوات الأولى من تجربته الإبداعية .

وقياساً على ذلك فلو أن صلاح عبد الصبور، هذا الشاعر الرائد كان قد مات بعد أن أصدر ديوانه «الناس فى بلادى» و«أحلام الفارس القديم» هل كان ذلك سيقلل من قيمته كشاعر

كبير؟ حقاً كنا سنخسره شاعراً مسرحياً متميزًا، ولكن فى مجال الشعر الغنائى لم يكن ما قدمه بعد هذين الديوانين اللذين أصدرهما فى مقتبل حياته ذا تأثير كبير فى قيمته الإبداعية التى أكدها هذان الديوانان .

ولو أن شاعراً كبير القدر مثل أمل دنقل لم يختطفه الموت، وعاش حتى الآن، ماذا كان سوف يعطى أكثر من هذا العطاء الشعرى المتفرد والمتميز الذى قدمه ؟

والأمثلة كثيرة بدءاً بطرفة بن العبد فى العصر الجاهلى، ومروراً بأبى القاسم الشابى ومحمد عبد المعطى الهمشرى وصالح الشرنوبى، وانتهاءاً بعلى قنديل، وغيرهم كثيرون، فى الشرق والغرب، شعراء قدموا أفضل ما عندهم وهم فى مطلع الشباب .

ولا يظن أحد أننى بقولى ذلك فى مستهل دراستى لديوان «الجرح لا يعنى الوطن» للشاعر الشاب الذى رحل فى ربيع شبابه : عبد الفتاح شهاب الدين أننى أضعه فى هامة من ذكرت من الشعراء، فما أقصده بالضبط هو أنه قد استطاع من خلال مجموعة القصائد التى ضمها هذا الديوان أن يقدم لنا نفسه شاعراً بحق، واضح الرؤية، ثرى التجربة، متمكناً من أدواته الفنية إلى حد بعيد .

وإذا كـان الهم القـومى يشكل المحـور الأسـاسى لديوان «الجرح لا يعنى الوطن» فإن التجربة العاطفية متمثلة فى المرأة تعد رافداً كبيراً من روافد التجربة الإبداعية لدى عبد الفتاح شهاب الدين .

وتبدو الطبيعة بعناصرها المختلفة من أنهار وبحار وجبال وأشجار وأزهار وطيور نسيجاً حياً فى البناء الفنى لقصائد المجموعة، بحيث يتم المزج بين هذه العناصر والوطن والإنسان مزجاً لا تكلف فيه ولا افتعال .

انظر كيف يتحقق هذا المزج بين عناصر الطبيعة والإنسان بطريقة تلقائية فى هذه المقاطع من أولى قصائد المجموعة «الظلال والنهر» :

«الظلال دانية

والنهر نائى

استلفتنى الطائر الذى يقيم فى سمائى

حط فوق أذرعى واستباح غنائى

ملست على شعرى امرأة بوجهها الفضى

وشعرها الذهبى، وجسمها الشبه مائى

أطلعتنى سرها، التصقت فى ردائى

الظلال دانية

والنهر نائى

حـاصــرنى الشــجـر الدائم، والثــمـر النـائم والمدى الـروائى

قابلتنى الوجوه التى انمحت، مـرقت، مـرقت، مـرقت، وجـه واحد

ذكرنى انتمائى»

وتتنامى القصيدة من خلال المشاهد المترابطة، والتى يجدل الشاعر أجزاءها بقدرة وتمكن، محققاً المزج التام بين الطبيعة ـ النهر ـ والإنسان ـ الشاعر .

«خرجت من دمى/ ظهرت عارياً إلا من الرداء خرجت للنهر/

ناديت : يا نهر .

هل لك فى القهوة/ هل لك فى الجميلات/

هل لك فى السهر ورهفة الحديث فى الصباح ؟

هل لك ؟

فأت معى إذن.. إإت معى ..

نروح توأماً، نجيء توأماً

نمر فى القرى يقذفنا الأطفال بالأحجار،

يخلعون ملابسهم فى الشمس، ينزلوننا

مد يداً للنساء اللواتى يجئن إليك بأردية النوم

مد يداً للنساء»

وهكذا يتم التلاحم بين الإنسان والطبيعة من خلال هذا

التعانق الحميمى بين الشاعر والنهر بإيحاءاته الوطنية المتعددة .

إن شاعرنا يستخدم مفردات لغة الطبيعة فى تشكيل أبنيته الفنية بمقدرة عالية كما يبدو ذلك فى قصائد :

«الظلال والنهر، ونهر، وللنهر طقس جديد، وأخاصم النهر، وللبحر قانونه، وهو البحر، وأسئلة للبنفسج، وطائر، وموت طائر، والصيف والطيور والوطن» .

وتعامل الشاعر ـ فنياً ـ مع عناصر الطبيعة لا ينتمى إلى ما كان يعرف ـ فى النقد الأدبى قديماً ـ بتشخيص الطبيعة، فهذا الأخير لا يعدو كونه تعاملاً مجازياً مع هذه الرموز الطبيعية، بينما تتحول هذه الرموز ـ من خلال تعامل الشاعر معها ـ إلى كائنات حية مستقلة بذاتها تمشى وتتحرك وتدب فوق الأرض تتنفس الحياة وتحب وتكره وتتكلم وتغنى وترقص وتفعل كل ما يفعله الأحياء .

«البنفسج

يحمل لوناً ..

ويحمل كوناً ..

ويمضى

يغنى عن القدس

والوطن ـ الشمس

تجرحه الأغنيات

تدمى شراشف قلبه

وتدمع عينيه حزناً

يسمى الوطن .»

وفى قصيدة (هو البحر) يتجسد البحر أمامنا كائناً حياً شامخاً بذاته.. إنه البحر :

«لا ينحنى

إنما يستطيل، إذا باغتته الرياح ..

ليعلن ثورته العارمة

هو البحر.. يعرف كيف يكون.

ولعل ما نلمسه فى كائنات الطبيعة هنا من إيجابية تبلغ حد الثورية فى أحيان كثيرة يوضح الفرق بين استخدام شاعر واقعى مثل عبد الفتاح شهاب الدين لها، وتعامل شعراء الرومانسية مع هذه الرموز التى تترجم فى أعمالهم عن معانى الهروب من الحياة والموت والاستسلام .

إن تعامل عبد الفتاح شهاب الدين مع هذه الرموز يشى بالأمل، ويعبر عن الإصرار والمواجهة واقتحام الآفاق بلا وجل أو تردد :

«فى الصيف، تبدأ الطيور شوقها

للعالم البعيد

فتخلع الملامح القديمة

وترتدى الأمل

وفى المساء ترتحل

كموجة تدافع

تنداح، ثم تبدو، ثم تختفى فى الليل

وفى الصباح تنشط الرياح»

وإذا كان الهم القومى يشكل ـ كما سبق أن ذكرت ـ المحور الرئيس فى هذا الديوان، فلا غرابة أن نجد ما لا يقل عن عشرين قصيدة من قصائده تدور حول هذا المحور :

« طفل ـ الوردة تصحو ـ امرأة ليست تموت ـ دمى يصعد الأمكنة وردتان ـ الصحوة ـ وردة ـ بيروت فاتحة ـ الموت على مشارف الميلاد ـ نجمة ـ القدس والقلب والمئذنة ـ الجرح لا يعنى الوطن ـ بيروت عند منتصف اليل ـ خليل حاوى ـ تخرج بيروت ـ الدائرة ـ ولى وطن فى الجناح ـ الحب فى عيون الرصاص.»

والشاعر يكشف في هذه القصائد عن حس قومى أصيل، وإدراك واع لقضيتنا العربية والعوامل المؤثرة فيها، ويتناول كل ذلك بأسلوب فنى، بعيد عن المباشرة والتقريرية والخطاب السياسى الفج، وتستقطب رموز المأساة وجدان الشاعر. كم

نجد ذلك فى الإشارة إلى مدن المقاومة مثل غزة والقدس وبيروت وغيرها .

والمأساة اللبنانية يدور حولها عدد من القصائد منها على سبيل المثال لا الحصر : «وردة، بيروت فاتحة، بيروت عند منتصف الليل، خليل حاوى، تخرج بيروت، امرأة ليست تموت» .

وشاعرنا يستخدم فى تعامله مع هذه الموضوعات القومية أسلوب الرمز والاستعارة حتى لا تصبح القصيدة مجرد منشور سياسى جاف .

فى قصيدته «امرأة ليست تموت» يكنى عن بيروت بقوله :

«امرأة بللوريه

تغسل نهديها فى البحر المتوسط

وتدلدل رجليها حين يمر السياح

امرأة تفترش الأرز، وتقتات التفاح

وتحنى كفيها باللؤلؤ ..»

والقدس، أرض الإسراء، والتى لها فى نفوسنا ـ لمكانتها الدينية ـ منزلة خاصة، تحتل موضعها اللائق بها من تجربة الشاعر الإبداعية.

يقول شاعرنا الراحل فى قصيدته البديعة : « القدس والقلب والمئذنة » :

«هى القدس

آخر ما كنت تبكى

فهل تضحك الآن

أم تستغيث الفضاء

وتركض بالقاهرة ؟

هى القدس

هل تذكر القسمات ؟

ونجمة داود تفترش المائدة

وتقبع فاغرة للمساجد أرؤسها ..»

ويحتل موضوع المرأة المرتبة الثانية من حيث عدد القصائد بعد الموضوع القومى، فيتناولها الشاعر فى حوالى اثنتى عشرة قصيدة من قصائد الديوان، منها :

« قدر - أغنية إلى أ - الحلم والقلب - المرأة التى تخرج من الغرفة - إلى حبيبتى - أكون أو أكون - قولى شيئاً - سيدة باتساع الغناء - انشطار - انتظار الوعد - مراودة ».

ويتراوح وضع المرأة فى تجربة عبد الفتاح شهاب الدين بين مجرد كونها أنثى تهب الحب والحنان ، وبين كونها شريكة حياة تهب الدفء والسكن، وبين كونها رفيقة درب نضال وكفاح، وقد تصبح رمزاً للأرض والوطن ..

وتجـربـة بـهـذا الاتسـاع والرحـابـة كـفـيلة بإبداع عـدد من القـصائد ذات المستوى الرفيع من حيث الأسلوب والصـيـاغـة، وبراعة التصوير.

والمرأة باعتبارها مجرد أنثى، حبيبة تقبل أحياناً وتصد أحياناً، تسعد بالوصل، وتشقى بالقطيعة، تمنح الحب، وتهب الحنان، هذه المرأة الجميلة، موضوع العشق الخالص نجدها فى قصيدة مثل «قدر» :

«لا تمتنعى عنى

فأنا أدمنتك

حتى أوردتى، وشعيرات دمى

يا رائعة الوجه ،

وضارية النظرات

وساخنة الكف

لو أدرى أنك قاتلتى

لتمنيت الموت لكى أحيا فأموت على هدبيك .»

. التناول نفسه للمرأة باعتبارها حبيبة نجده فى قصيدة أخرى أطلق عليها الشاعر عنواناً «إلى حبيبتى» يتحدث إلى المرأة بوصفها حبيبة تعطى وتمنح وتجود .

والمرأة عندما تصبح حلماً بعيد المنال، أمنية يصعب الوصول

إليها، والتى تحتمل أكثر من تأويل نجدها فى قصيدة رائعة هى «سيدة باتساع الغناء» :

«أعرف أن البلاد التى تسكنين بعيده

وأن الطريق إليك معبدة بالجحيم

وأن الذين استقلوا إليك البراءة

مروا على ساحة الحلم

ثم استحلوا النعيم

ولى فى انتظارك آية

عشقك لون من المستحيل

اشتهاؤك نوع من الموت

أنت النهار المليل

وأنت العذاب الجميل»

هنا تتحول المرأة إلى معنى أكبر من مجرد كونها الحبيبة الجميلة التى تهدهد المشاعر وتؤجج الأشواق .

وعلى المستوى الرفيع نفسه لتناول المرأة موضوعاً للشعر تأتى قصيدة «المرأة التى تخرج من الغرفة» .

والتى يقول فيها شاعرنا الراحل :

«نقطة من ضياء

تستطيل لتصنع دائرة من ضياء

تتشكل أنفاً فماً .. عينين

صدراً ويدين ورجلين

شعراً فضياً .. هدبين

....

أرقبها تدخل أزمنتي ـ إذ كنت وحيدا ـ

تطعمنى أرغفة من ضوء

تكسونى أردية من ضوء تطعمنى حتى يتحد الشىء مع الشىء

حتى ينساب الدم إلى الدم

ويمتد الفىء»

فى هذين المقطعين نرى كيف استطاع شاعرنا أن يشكل بريشته ملامح هذه المرأة بدقة بالغة، ثم انظر كيف استطاع فى المقطع الثانى أن يرسم لوحة اتحاده بها، وتفانى كل من المرأة والشاعر فى الآخر بلغة غاية فى الشفافية ورهافة الأسلوب .

ومن شعر المرأة فى تجربة عبد الفتاح شهاب الدين الإبداعية أقف عند قصيدة جيدة بعنوان «أغنية إلى أ» وأتصور أنه يتوجه فيها بالحديث إلى رفيقة حياته وقت أن كان يعمل بعيداً عنها فى «مسقط» عاصمة سلطنة عمان، وفيها يتضخم إحساسه بالغربة بعيداً عن الوطن، ومشاعره نحو زوجته البعيدة عنه وذكرياتهما

معاً أيام كان يعيش إلى جانبها فى مصر، وفى القصيدة أيضاً تصوير لدور المرأة حينما تصبح رفيقة درب كفاح، وشريكة فى أحداث النضال .

يقول فى مستهل هذه القصيدة :

«أعود كاليتيم

إلى المدائن الكئيبة

مخبئاً وجهى

وأذرعى إلى الوراء

أعود

عيون.. أصابع تدنو إلى الوهم

أصابع تنقر وجه المدى

ومسقط

بعيدة.. بعيدة.. بعيده»

وفيها يخاطب حبيبته التى تعيش بعيداً فى وطنه، يحادث طيفها قائلاً :

«أيتها الحبيبة

التى تجيئينى فى بواكير ليل طويل

لماذا تحطين ليلاً

أعيد السؤال، وأضرب نافذتى علها تستجير المطر

هل أنت نائمة ..

أم تخيطين ثوبك ..

أم تصنعين الوطن ؟»

وسرعان ما تتحول الزوجة ـ الحبيبة ـ إلى رفيقة نضال، وشريكة درب كفاح حيث يخاطبها الشاعر :

«دعيني أقاسمك الشاى

يكلمنى النيل عنك

ونجمة داود فاغرة للمآذن أرؤسها

فهل تدخلين معى فى رداء المظاهرة

قولى بلادى.. بلادى

ولا تتركى القاهرة

واقطعى الصمت بالموت ...

أو بالخروج من المدن الخائنة»

وهكذا تمتزج عاطفة الحب المجرد بالعاطفة الوطنية، وتتداخل العاطفتان، فلا ندرى هل يخاطب الشاعر بلاده، أم يناجى حبيبته .

ومن الظواهر الفنية الجاذبة للانتباه فى تجربة الشاعر فى هذا الديوان استلهام التراث والإفادة من ذخائره فى إثراء التجربة الإبداعية

واستدعاء التراث يتدرج من مجرد استخدام بعض العبارات القرآنية كما نجد فى ختام قصيدة «الظلال والنهر» حيث يقول الشاعر :

«شال طينةً

وحنطةً

وفاكهة وأبا

وزيتوناً ونخلا

وحدائق غلبا »

إلى لون من التناص بين بعض تجارب الشاعر ومواقف متعددة من سيرة الرسول عليه الصلاة والسلام، كما نستقرئ ذلك من خلال قصيدة «إشراقات» التى يقسمها الشاعر قسمين : القسم الأول جعل له عنواناً هو «الوحى» ويستلهم فيه بعثة النبى عليه الصلاة والسلام، والقسم الثانى استوحاه من هجرته - صلى الله عليه وسلم - وجعل عنوانه «الخروج» ..

يستهل القسم الأول بقوله :

«وجهك يأتينى فى الليل ملاكا

ينزل فى صدرى .

ويقول : اقرأ

- ما كنت بقارئ

اقرأ

ـ لم أقرأ يوماً

اقرأ

فقرأت :

(حاء باء.. والوجه اللألأ)

(ما دمت أحب فماذا تعنى الأسماء)»

وفى هذا القسم يستدعى الشاعر رموز بعثه النبى كالغار الذى نزل عليه الوحى فيه وغير ذلك من الرموز .

أما القسم الثانى والذى يستوحيه من الهجرة الشريفة فيقول فيه:

«وحين الصباح

خرجت وخلفت أدعيتى فى الفراش

كانوا على الباب.. ينتظرون

وفى كل كف كتاب من السلطة العادلة

وفوق سواد الملابس أو سمة للولاء .»

ويستمر الشاعر فى استدعاء عناصر الهجرة : «الصديق والناقة والدليل والغار الذى يغطى بابه نسيج العنكبوت والحمامة التى ترقد فوق بيضها » :

«كان ثمة غار من الشوك؛

رحنا إليه، يغلفه عنكبوت الرؤى

وكان الحمام يبيض البراءة

قال : أخاف

فقلت : اعتصم، ثم رتلت من سورة القلب آية ..»

واستدعاء التراث واستلهامه وإسقاطه على الحاضر يتحقق أيضاً فى ثلاثة نصوص أخرى من نصوص هذا الديوان هى : «يوسف يتحدث أخيراً» و«موقفان» و «الموعظة قبل صعود الجبل»..

وشاعرنا يتبنى فى تجربته الإبداعية نهجاً حداثياً معتدلاً، متخذاً من النمط التفعيلى أساساً لموسيقاه، والبناء العروضى لديه مستقيم إلا من بعض الهنات التى من السهل التغاضى عنها باعتبارها بعض الضرورات المقبولة، ولا نجد فى شعره شيئاً من الغموض الذى شاع فى كثير من التجارب الشعرية الشابة، وفى الوقت نفسه نراه يتجنب المباشرة والتقريرية مستعيناً على تجاوز هذين المنزلقين بأدوات التشكيل والبناء الفنى من خلال الصور المعبرة عن التجربة بصدق ودقة أداء ..

ولا نجد فى شعر عبد الفتاح شهاب الدين بعض هذه الألاعيب الشكلانية التى يكلف بها بعض شعرائنا الشبان والتى - وإن نمت فى بعض الأحيان عن مقدرة وتمكن لغويين - إلا أنها

لا تعدو كونها مجرد مهارة وقدرة على استخدام أدوات تعبير صناعية تعود بالشعر إلى عصور الصنعة والتكلف .

وإذا كان شاعرنا الراحل قد سلك هذا الدرب خلال قصيدة واحدة من قصائد ديوانه هى «للنهر طقس جديد» فهذه التجربة لم تخل من طرافة ولم تنطو على تكلف كبير، ومن الممكن اعتبارها لوناً من التجريب الفنى الذى يحتمل الرفض أو القبول.

إن شاعرنا يقسم هذه القصيدة إلى مقاطع، يستهل كل مقطع منها بحرف من حروف نهر النيل على الوجه التالى :

«نون

نازل باتساع المدى

هاء

هادر كاصطكاك الأظافر بالصخر

راء

رقرقة فانفجار

ألف

أشهد أن الملوك استباحوا عبادة وجهك

لام

لا تستحح.. واركض الآن فى الدور

نون

نهوض. نهوض.. نهوض

ياء

يا جسداً من دموع الرجال

لام

لونى تشكل بالطمى»

والقصيدة فى النهاية لا تعدو كونها مجرد لعبة من الألاعيب الشكلية ما كان أغنى شاعرنا عنها، فهى لا تضيف إلى تجربته الإبداعية شيئاً ذا بال .

وإذا كان شاعرنا الشاب المرحوم عبد الفتاح شهاب الدين قد رحل عن دنيانا قبل أن يرى النور ديوانه الأول ـ والأخير بالطبع ـ فقد حرصت على كتابة هذه الدراسة عن مخطوط الديوان الذى قدم إلى تخليداً لذكرى هذا الشاعر الموهوب، وترسيخاً لاسمه بين شعراء العربية على مر الأجيال .

أوفى عبد الله الأنور
و « انكفاءة مزماره »

(١)

القصيدة الحديثة فى تصورى هى نتاج موقف إيجابى من العصر، بكل تداعياته السياسية والاجتماعية، بحيث يؤدى هذا الموقف الفاعل إلى رؤية واعية يعتنقها الشاعر، وهذه الرؤية المنفتحة على العصر وقضاياه، بدورها، لا تعدو أن تكون نقطة انطلاق، ينبثق منها العمل الإبداعى فى صورة فنية، تتضافر أدوات الإبداع المختلفة حتى تتم ولادتها على الوجه المنشود .

وإذا كان العمل الفنى - فى أبسط صوره - هو تعانق بين شكل ومحتوى، فإن توازى هذين العنصرين فى القصيدة أمر لابد منه لكى تحقق وظيفتها، فلا يمكن أن يتبنى شكل فنى متخلف رؤية منفتحة على العصر وقضاياه، كما أن شكلا فنياً

تتحقق فيه شروط الإبداع المنظورة لايمكن أن يصدر عن رؤية متخلفة لنبض العصر وهمومه .

هذه المسلمات لن نمل تكرارها طالما نحن نرى هذا التردى المستمر الذى ينزلق إليه إبداعنا الشعرى تحت دعاوى الحساسية الجديدة وأشباهها من المسميات .

والشيء الذى يدعو إلى الحزن أن كثيراً من الشعراء الواعدين، والذين كنا نتوقع لهم النضج والاكتمال، كما تجلى ذلك من بدايتهم الطيبة التى نتج عنها عدد من الإبداعات الشعرية المتميزة، سرعان ما انزلقوا إلى مهاوى هذه الحداثة المزعومة، فتخلوا عن الموسيقا إلى قصيدة النثر، متخبطين فى سراديب التعتيم والإلغاز، وتداعيات الهذيان غير المحسوب، تحت دعوى بعث سريالى جديد .

وهؤلاء الشعراء قد يلتمس لهم البعض الأعذار، إذا ما سلكوا هذا السبيل الذى يحقق لهم فى فترة وجيزة الذيوع والانتشار، وخاصة وهم يرون صفحات مجلاتنا الأدبية تفسح صدرها لمثل هذه القصائد التى غاصت فى مهاوى الغموض، وامتلأت بالإيحاءات الجنسية والعبث بالمقدسات .

فلماذا يطورون أدواتهم الفنية، ويعكفون فى دأب على العملية الإبداعية فى إخلاص، وهم يرون أكثر محترفى نقد الشعر هذه

الأيام لا تعنيهم تلك الأمور، ويكيلون عبارات الإطراء لكل دعى طلع علينا بقصيدة أو اثنتين مادام قد انفلت من ضوابط الموسيقا، وانطلق فى دروب الهذيان، وحشد فى شعره ما شاء له هواه من الإسقاطات الجنسية، والتداعيات التى يغلب عليها التخبط الفكرى وفساد المعتقد؟

أخلص من ذلك كله، لأعبر عن سعادتى البالغة وأنا أرى واحداً من أبناء أجيالنا الشعرية الطالعة لا يستسلم لكل هذه الإغراءات، التى دفعت غيره إلى سلوك هذه الطرق السهلة إلى الشهرة والذيوع، فيلتزم بقواعد الإبداع الشعرى الصحيح، ويعكف على تجربته الفنية صقلاً وتجويداً .

إن شاعرنا الشاب «أوفى عبد الله الأنور» يثبت بقصائد هذا الديوان الذى بين أيدينا، أن الموهبة الحقة، التى تستند إلى عوامل وراثية أصيلة، إذا غزتها الدراسة الجادة لقواعد الإبداع، ورفدتها القراء ة الواعية لعيون شعرنا العربى، قديمه وحديثه، لا ريب مفضية إلى بزوغ شاعر حقيقى .

فها هو يلتزم بالشكل التفعيلى، كما تجلى فى آخر صور تطوره، مع تمكن من ناصية العروض الجديد، بالإضافة إلى تنوع تجاربه، مما يؤكد اتساع أفقه الفكرى، وعمق رؤاه الوجدانية .

فإذا أضفنا إلى ذلك كله لغته السلسة، بمعجمها الأنيق، وتراكيبها الرشيقة، إلى جانب القدرة على تشكيل الصورة بعناصرها المتداخلة، كنا إزاء شاعر مثابر، يعمل على تطوير أدواته، وصولاً إلى النضج المنشود..

وأنا وإن أبديت إعجابى بشاعرنا الشاب لتمسكه بالبناء الموسيقى للقصيدة الحديثة، وعدم الانجراف إلى ما انجرف إليه غيره من تبنى قصيدة النثر، إلا أننى آخذ عليه أنه حصر نفسه فى إطار تجربة موسيقية ضيقة، بينما آفاق الانطلاق أمامه ممتدة بلا حدود، فالملاحظ أن وزنين اثنين هما «المتدارك والمتقارب» قد استأثرا بسبع عشرة قصيدة من قصائد الديوان العشرين، حيث جاءت عشر قصائد على وزن «المتدارك»، وسبع على وزن «المتقارب» بينما جاءت اثنتان على وزن «الوافر» وواحدة فقط. من «الكامل» .

ومع يقينى أن الشاعر الحقيقى، لا يتعمد بحراً معينا لتخرج فيه تجربته الشعرية، وأن التجربة نفسها، ودفقتها الشعورية هى التى تفرض هذا الوزن أو ذاك، إلا أننى أتصور أن يكون لقراءات الشاعر المكثفة فى الشعر التفعيلى الحديث دخل فى محدودية إطاره الموسيقى، حيث يستأثر «المتدارك» بكم هائل من الإبداع الشعرى التفعيلى، وكذلك «المتقارب»، وربما يكون

لشعراء التفعيلة بعض العذر فى شيوع هذه الظاهرة، فالمتدارك بطواعيته الموسيقية قادر على استيعاب التجارب الجديدة بقدر كبير من الحرية لا يتيحهما وزن آخر، كما أن «المتقارب» برحابته الموسيقية يهيئ للشاعر الانطلاق فى آفاق الإبداع بلا حدود .

وإذن فقد كنت أخشى أن يؤدى اقتصار الشاعر على هذه التجربة الموسيقية إلى شىء من الرتابة، وأبادر فأقول إن ذلك لم يقع، وإن كنت أود أن يضع الشاعر فى اعتباره مستقبلا ألا يحصر نفسه موسيقياً فى هذا الإطار الضيق، وأن يفيد من إنجازات القصيدة التفعيلية الحديثة، التى لم تعد تتعامل مع البحور الصافية فحسب، وإنما استطاع عدد من شعراء الحداثة التعامل مع البحور المركبة التى تعتمد على تفعيلتين مختلفتين أو أكثر، ونجحوا فى تجاربهم الشعرية إلى حد بعيد. كما أن فى وسع الشاعر أن يستخدم عنصر «التدوير» فى القصيدة الحديثة، بدلاً من الاقتصار على السطر الشعرى المحدود، فعنصر «التدوير» كفيل باستمرارية الدفق الشعورى، وتنامى التجربة دون توقف حتى تصل إلى الذروة الانفعالية، وأنا لا أنفى أن الشاعر قد استخدم «التدوير» إلا أن ذلك كان فى نطاق محدود .

وخلاصة القول فى هذه النقطة: إن حرص الشاعر على البناء

الموسيقى لم يحل دون التعبير عن تجاربه بحرية، بل ربما كان الحرص على هذا الالتزام الموسيقى قد أدى إلى إثراء هذه التجارب، ومكن الشاعر من التعبير عنها باقتدار، دون أن ينزلق إلى التكلف والافتعال، مستفيداً فى ذلك من كثير من الرخص العروضية التى أفرزتها التجربة التفعيلية فى التعامل مع القصيدة الحديثة .

(٢)

خرجت من معايشتى لقصائد هذا الديوان بعدة ظواهر فنية.

الظاهرة الأولى :

قدرته على تكثيف تجربته الفنية فى أضيق حدود التعبير، وهذا القصد فى التعامل الشعرى نأى بالشاعر عن عيب فادح يقع فيه العديد من شعراء الشباب، وهو ما يمكن أن نصفه بالثرثرة وفقدان القدرة على التحكم فى القول الشعرى الذى يجعل الشاعر لا يقول إلا ما يجب أن يقال، فالقدرة على تصفية العمل الشعرى من شوائبه، وتشذيبه مما هو خارج عن إطار التجربة الفنية لا يتمتع بها إلا قلة من المبدعين .

وتتحقق هذه الظاهرة بشكل واضح فى عدد من القصائد القصار، والتى لا يتجاوز عدد الأسطر فى كل واحدة منها

العشرة، ومع ذلك فالشاعر يقدم من خلال هذه الأسطر القليلة تجربته الفنية كاملة، وإن من يقرأ هذه القصائد المكثفة وهى «كان، من، خاتم، محاكمة، صار» يستطيع أن يستوعب ما أرمى إليه، حين يكتشف أن الشاعر قد كثف تجربته الفنية دون إخلال بشروط التعبير الفنى الصحيح .

ولنقف مثلا عند قصيدة «كان»، التى سأوردها هنا كاملة :

« كان الوطن أمامي متسعاً كالمجد/ يجمعنى وحبيبى فى أفق ليس يحد/ وبلا أية أسباب/ فاجأنى زمن الغربة والترحال/ فانفرطت حبات الوجد/ وارتدت فى وجه الحب الأبواب/ وأنا أتساء ل : كيف يباعد وطن أنثى عن شاعرها/ كيف أحبك مازلت/ يا هذا الوطن المرتد » .

لا أتصور أن الشاعر كان بوسعه أن يضيف شيئاً ذا قيمة إلى هذه التجربة، فالشكل الذى قدمه فيها لا يتطلب أية إضافة، ولا أحسب أن أية زيادة عليها كانت ستكسبها قيمة فنية أخر .

وبالقدرة نفسها على تكثيف التجربة، وبدرجة لا بأس بها من استخدام الأدوات الفنية ـ بقصد ـ من لغة وتصوير واستيحاءات يعبر الشاعر فى قصيدة قصيرة أخرى هى «صار» عن معاناة الفنان فى تغربه بحثاً عن المثال، وما يتعرض له من إحباط وهو يسعى وراء حلمه المنشود :

« صار يرحل عبر الأزقة/ يحمل دفتر شعر وقلبا/ حاصرته المواجع عند الصباح/ وعند المساء/ طاردته المدينة/ لكنه ظل يشدو/ ويبحث عن قمر.. كان واعده بالمجيء/ ويذكر.. قال له الناس.. لكنه كان يحمل أحزانه/ والزمان القميء/ ويبحث عن قمر كان واعده بالمجيء.../ حين فاجأه البدر وسط الحقول/ تلعثم/ لم يستطع أن يقرب مزماره من فمه/ وانكفأ» .

ولا تقتصر هذه القدرة على التكثيف على قصائد الشاعر القصار فحسب، وإنما هى ظاهرة عامة نلمسها فى غيرها من قصائد الديوان .

الظاهرة الثانية :

هى أن التجربة العاطفية، بمضمونها الروحى، وأبعادها الإنسانية تكاد تشكل الملامح الأساسية لرحلة الشاعر الفنية .

وهذا الأمر لا ينتقص من قيمته كمبدع، فالصدق الفنى الذى كان وراء هذا التوجه الإبداعى شىء مفتقد فى كثير من إبداعات الشباب الذين يسعون وراء موضوعات الحداثة المزعومة، وما يستتبع ذلك من تقليد لتجارب الآخرين. فالملاحظ أن هموم الشاعر الذاتية، ومشاغله الوجدانية تشكل الجزء الأكبر من المحتوى التعبيرى لثلاثة أرباع قصائد الديوان .

ولا يخرج الشاعر عن هذا النطاق الوجدانى إلا فى عدد قليل

من القصائد منها :

«قصيدة التشدق » والتي وإن كانت تتناول موضوعاً يوحى للوهلة الأولى بأنه موضوع دينى تقليدى وهو الاحتفال بذكرى مولد الرسول عليه الصلاة والسلام، إلا أن الشاعر يتناوله تناولاً عصرياً، ولعل عنوان القصيدة ذاته يوحى بالزاوية الجديدة التى يتناول منها الشاعرهذا الموضوع القديم، فهو ينعى علينا أن تتحول هذه المناسبة المجيدة إلى مجرد فرصة للتشدق بالخطب والأقوال، دون أن تتحول الذكرى إلى اقتداء حقيقى بأفعال الرسول وممارسات أصحابه الأمجاد :

« جئنا يا نور الحق/ ونزلنا ميدان الكلمات/ نستصرخ حينا/ ونقص حياتك/ صوراً من أمجادك/ قصصاً عن أصحابك/ لكن.. لا أحد منا يشبه عمراً أو صاحبه الصِّدِّيق/ ها نحن نسينا فى زمن الحزن/ وفى زحمة هذا الحقد مسيرتك الأولى/ فقتلنا ـ فى زمن اليأس ـ براءتنا/ وبحثنا عن صدر نرتاح إليه/ فلم ينقذنا من جمر الإعياء سوى القاع/ فسقطنا فى القاع/ واستسلمنا للأخطاء » .

ويختتم الشاعر قصيدته بهذه الصورة الفنية التى تحمل التفاؤل والأمل فى اسـتخلاص العبرة من هذه المناسبة الدينية على الوجه الصحيح :

« كل صباح/ يحملنى الجرح إلى الجرح/ لكنى فى هذا الصبح/ أحمل باقة فرح/ ثم أدق جميع الأبواب/ يا هذا الغارق فى النوم/ فى هذا اليوم/ ولد نبى... غير هذا الكون/ فاخرج من بيتك/ هيا نعرف كيف وكيف/ كيف يغير هذا العالم رجل أمى »

وأقف أيضا عند قصيدة أخرى - خارج النطاق العاطفى - هى قصيدة : « فى أى صبح تستعاد » :

وهذه القصيدة وإن بدت فى ظاهر الأمر تجربة خاصة يعبر فيها الشاعر عن مشاعره تجاه أخيه الذى فى منطقة الخليج، إلا أنه قد استطاع أن يجعل من الهم الخاص هماً عاماً، فتحولت القصيدة إلى صرخة موجهة إلى هؤلاء الذين استمرأوا العيش طويلاً بعيداً عن الوطن :

« فى أى صبح تستعاد/ يا أيها الولد الذى هجر البلاد/ ترك القبيلة وانتشى/ غرس الدراهم والدنانير الوفيرة بالحشا/ لكن وجهك ما مشى/ فى كل آونة يحط/ فيجمع الأحباب، أشلاء القلوب/ ويهرعون يغردون/ ويحلمون بوجهك القروى/ عينيك اللتين تسنبلت جنبات أرضك فيهما » .

وتتنامى القصيدة معبرة عن مشاعر الإخوة والأحباب المقيمين بالوطن تجاه أخيهم القائم هناك بعيداً فوق أرض

الخليج حيث (الدراهم).. «دراهم النفط الغريبة والمثيرة» التى «لا تعيد أحبة لأحبة» حتى تصل القصيدة إلى لحنها الختامى الأسيان، بكل ما فيه من شجن وإحساس بلذعة الفراق :

« فى أى صبح تستعاد/ يا أيها الولد الذى هجر البلاد/ وعد الرفاق بأن يحقق ما يراد/ ولن يطيل ولن يلذ له البعاد/ لكن أعواماً تمر/ سنابك الأحزان قافلة تكر/ نضارة الأحباب يائسة تفر/ الحزن يشعل فى الرءوس الشيب/ يفرش فى الحقول الجدب/ أنت أدمنت التغرب/ واستطبت نعيمك الفردى/ قومك هد مضجعهم ومضجعنا السهاد/ يا أيها الولد الذى هجر البلاد» .

والقصيدة الثالثة ـ خارج نطاق التجربة العاطفية ـ التى أقف عندها هى قصيدة «النخيل لا يعرف الانحناء» والتى يهديها الشاعر إلى أستاذه : الدكتور محمود الربيعى، وهى قصيدة جميلة يعبر فيها الشاعر عن علاقته بأستاذه الذى استطاع أن يقيم جسراً راسخاً من الأستاذية الحقة بينه وبين تلاميذه، إن شاعرنا الشاب فى هذه القصيدة يحيى فى نفوسنا شذى هذا الموروث من الوشائج الطيبة التى كانت تربط بين المعلمين الكبار وتلاميذهم :

« لحظة لحظة/ كان يشرق وجهك فى قاعة الدرس/ كنت

تعلم أبناء ك الطالعين/ الحروف التحدى/ انتماء الوطن.. لحظة لحظة/ كان وجهك يرسم فى قاعة الدرس «جدولاً حواليه بعض الشجر/ والقمر/ كان يحكى لجذع الشجر/ كيف أن الوطن/ ليس جملة شعر تقال» / ويبقى السؤال/ لماذا نراه يئن الوطن؟/ فيسكت صوتك/ لكن تقاوم فيه الشجن/ وترفع رأسك مثل النخيل » .

ومن خلال بنائية متنامية بالصور الدالة يشكل الشاعر علاقة الأستاذ بتلاميذه، حتى يقع ما يقع عادة بين الأستاذ وأبنائه من تباين فى وجهات النظر، ترتفع حدتها أحياناً فيصيب الأستاذ رشاشها :

« أنت علمتنا/ أنت/ لكننا عند أول حرف كتبنا/ كان حرف هجاء إليك/ انتحبت/ انسحبت/ انقلبت الحسام المسافر نحو العنق/ صار صوتك يسبح عبر الأفق/ نحن لم نتفق/ نحن لم نتفق» .

وفى لمسة حانية، وبشعور الابن نحو أبيه، يضمد الشاعر جراح أستاذه مبرراً، وبصور فنية موفقة، ما حدث :

« كيف تطلب يا سيدى منهمو الاتفاق/ وهمو صبية/ وسط أحشائهم وطن ورصاص/ وأنت الخلاص/ نما فى الجنوب وسافر عبر المحيط/ وعاد إلى الطمى نخلاً ووجهاً حبيباً/ يعلم أبناءه الطالعين/ الحروف/ التحدى/ انتماء الوطن/ والولد/

حين طالع فى مقلتيك الوطن/ والبلاد الجنوب/ ضممت كل هذى الندوب/ قال : يا أخوتى/ فليكن درس هذا الصباح الوطن.. والولد/ كان أول شىء كتب/ ميم.. صاد.. راء » .

وهكذا استطاع الشاعر، وبطريقة فنية، أن يعبر عن فكرته وهى أننا مهما اختلفت توجهاتنا السياسية، فسيظل هناك معنى لا اختلاف حوله، هو الولاء للوطن، الانتماء لمصر .

وتبقى من بين هذه القصائد الخارجة عن نطاق التجربة الوجدانية ثلاث قصائد هى «رحلة الميلاد والتناسى، وفيروز، والذاكرة»..

وسأكتفى بإشارات عابرة إلى كل واحدة منها، تاركاً للقارئ أن يكتشف بنفسه ما تتضمنه كل منها من قيمة فنية .

أما «رحلة الميلاد والتناسى» فهى سياحة نفسية بحثاً عن الذات وتأكيد الهوية، يستخدم فيها الشاعر تقنيات فنية بالغة الجودة .

و« فيروز » هذا الصوت الخالد بكل ما يستدعيه إلى نفوسنا من مشاعر وأحاسيس واستيحاءات، يتعانق فيها الخاص والعام، الوطنى والقومى، يعبر الشاعر من خلاله، فى هذه القصيدة عن معاناة فنان فى بحثه عن شكل فنى يصوغ فيه تجربته ..

وتبقى «الذاكرة» تعبيراً عن رحلة خلال دروب الماضى، عبر مجموعة من التساؤلات الوجودية «لماذا؟.. من؟.. ما؟.. هل؟، فلعل الإجابة على هذه الإنسان، بها ما يضىء جوانب رحلة الحياة، وكشف حقيقة الإنسان. هناك إذن ممر سرى يربط بين هذه القصيدة، وأخرى سبقت الإشارة إليها هى «رحلة الميلاد والتناسى».

وإذا كانت التجربة العاطفية تشكل الجزء الأكبر من إبداعات الشاعر فى هذا الديوان، كما سبق أن ذكرت، فلا يعنى ذلك أنه غرق فى بحار الرومانسية، واستهلكته تجارب الحب المعادة .

إن الشاعر يشكل عالمه العاطفى الخاص بطريقة يحتضن فيها الخاص العام، ويوظف بعض معطيات الرومانسية ـ معجماً وتصويراً من أجل التعبير عن تجاربه هو، والتى تتميز بنكهة خاصة تستمد قيمتها الفنية من كون الشاعر جنوبياً، من أبناء الصعيد، للحب عنده طقوسه الخاصة، وهذا ما يفضى بنا إلى الظاهرة الفنية الأخيرة التى شدت انتباهى فى شعر هذا الديوان وهى :

بروز خاصية الانتماء إلى الجنوب :

وهى خاصية تظهر فى الشكل والمحتوى على السواء .

فإذا كان النهر بمحيطه وأجوائه يلعب دوراً أساسياً فى

التجربة الرومانسية لأى شاعر، فالنهر هنا ليس أى نهر، وإنما هو النيل بالذات، بكل إيحاءاته، ونهر النيل بالنسبة للجنوبى ليس مجرد نهر، وإنما هو حقيقة كونية وحياة .

انظر قصيدة «النهر» .

ومن بين كل الشجر، والأشجار بتشخيصها تشكل عالما كاملاً في التجربة الرومانسية، يأخذ النخيل وضعاً خاص فى الجنوب :

« إن النخيل انتماء إلى الأرض/ يا سيدى لو هززت النخيل/ تساقط جمراً، تساقط موتا» .

انظر قصيدة «بكائية إلى وجهها السنبلى»

« ويبعث للطمى أسرارنا/ ويحكى لصفصافة النهر أخبارنا/ وكيف التقينا/ وكيف نما حبنا كالنخيل» .

انظر قصيدة «التحدى» .

« وآوى دائما للنخيل، أيا سعفاً عصياً كاللقاء الصعب» .

« انظر «القطار المجنون» .

إن للنخل حضوره القوى فى الديوان، بكل رموزه واستحياءاته.. الانتماء.. الصلابة.. العطاء، الشموخ، والعلاقة بين كل هذه المعانى والجنوبى ليست فى حاجة إلى تبيان .

ويبقى الرمز الأخير ـ القطار .

والقطار، وقطار الصعيد بالذات جزء عضوى فى التكوينة النفسية لأبناء الجنوب.. إنه يمثل متوالية من الاستدعاءات الوجدانية.. اللقاء والوداع.. الوصال والفراق.. ورحلة الشمال والجنوب عند أبناء الصعيد حديثاً، كرحلة الشتاء والصيف عند أبناء الجزيرة العربية فى الزمن القديم .

فالرحلة شمالاً عند ـ الجنوبى ـ تعني المفارقة والانفصال، والرحلة جنوبا تعنى الالتقاء والاتصال .

« أنت حين احتوتك يدايا.. ولملمت فى مقلتيك الحكايا/ حط طير غريب على شجرات المنى/ آه فى صوته كان عمر خصيب يلملم أوراقه/ والقطار انتظار ونصل/ لم يعد ثم غير التجول بين القرى والنجوع/ السواقى تجف/ الملاقى ارتجاف وناقوس حزن يعربد وسط الميادين :

« حان فراق الأحبة/ حان فراق الأحبة »

انظر «بكائية إلى وجهك السنبلى» .

« سيسرقنى الجنوب/ ويزعق فى المحطات القطار/ كأنها الغربان تكشف صرخة فى القلب/ نبنى للفراق سرادقا أخرى/ وأرجع للجنوب» .

انظر «القطار المجنون» .

وفتاة المدينة، بنت الوجه البحرى، حبيبة الشاعر، حين تكتب

إليه لا تنسى القطار، فهو الذى يسرق منها حبيبها، عائداً به إلى الجنوب:

« وقالت فى رسالتها/ سترحل حين يختنق المساء/ وتسرقك القطارات اللعينة للجنوب/ فتملأنى الندوب/ ويسقط فى الفؤاد الجمر» .

انظر قصيدة «سفر» .

« وحين القلب ينوى/ يصرخ فى المدى صوت القطار/ يجىء من بلد الجنوب/ محملاً بالسنبلات/ وموِرقاً بالناس/ يعزف لحن عصفور يعود إلى الأليف/ أحلم بين جنبيه البشارة/ أفراح/ الناس الجنوبيون/ حين يرتاح القطار على قضيبىْ قلبى المحزون فرحانون/ لست أراك بينهمو/ وأسألهم/ يقولون القطار أتى/ وكان حبيبك القمحى/ ما زالت يداه تبعثران البذر/ كان الماء يجرى/ حوله همس الشواديف/ بوح العصافير/ صوت النواعير/ القطار مضى/ ومازال الحبيب يبث للطمى المشهى/ عشقه الأبدى » .

ولا تكتمل صورة القطار ـ كرمز ـ فى تجربة الجنوبى إلا بالإطار الذى يحتضنه والذى يستمد عناصره من بيئة الجنوب «الوجوه القمحية، الأيدى التى تبعثر البذر، جريان الماء هنا وهناك، همس الشواديف، بوح العصافير، صوت السواقى،

السيقان المغروزة فى الطمى» إلى آخر هذه المرئيات التى تقع عليها عين راكب قطار الصعيد وهو يرنو من خلال نافذته إلى المدى البعيد .

إن هذه الظاهرة الفنية الأخيرة، كانت كفيلة وحدها بأن تكون محور دراستى لشعر هذا الشاعر الموهوب، فبروز خاصية الانتماء إلى الجنوب ـ فنياً وفكرياً ـ فى هذا الديوان لا تكفى لاستجلائها هذه السطور، وحسبى أننى لفت إليها الأنظار ..

وبهذه الخاصية، والتى كان لشاعرنا الراحل الكبير أمل دنقل فضل الريادة فيها، تتأكد قيمة هذا الديوان .

ملامح التوجه الإسلامى
فى شعر : حسين على محمد
قراءة فى ديوان «حدائق الصوت»

أقرر بادئ ذى بدء أن الكثيرين من الشعراء الذين يسلكون النهج الإسلامى فى إبداعهم يصدرون عن تصور غير صحيح لطبيعة الشعر، فالشعر ذو التوجه الإسلامى عندهم لا يعدو كونه ترصداً للمناسبات الدينية كمولد الرسول عليه الصلاة والسلام أو الهجرة المباركة أو الغزوات ومعارك الإسلام ضد خصومه من المشركين والمرتدين والصليبيين والتتار، إلى آخر هذه المناسبات، ومع ذلك فإن هناك عدداً قليلاً من الشعراء من أصحاب التوجه الإسلامى، نراهم ـ عكس ذلك ـ يفهمون الشعر فهما صحيحاً، ويبدعون أعمالاً تتحقق فيها كل المعايير السليمة للإبداع الشعرى، مع الأخذ بكل آليات التجديد، من صدق فنى فى تناول

التجربة الشعورية، إلى معجم شعرى زاخر بالشحنات الإيحائية المعبرة، إلى صور فنية يتعانق فيها الجزئى مع الكلى تحقيقا لبناء شعرى قائم على التشكيل والتصوير، لا المباشرة والتقرير، مع عمق فى التناول يؤدى إلى شىء من الغموض الآسر بحيث لا يتحول إلى نوع من التعمية والإلغاز، إلى شىء من الرمز يشى بما يريد الشاعر أن يعبر عنه على آساس فنى صحيح، هذا إلى جانب توظيف تراثنا العربى والإسلامى، أو بعض مفردات التراث الإنسانى التى لا تتعارض مع قيم الإسلام ومبادئه، من أجل إثراء العمل الشعرى، وشحنه بالدلالات والتضمينات الموحية.

وفى الصدر من هذه القلة من الشعراء أصحاب التوجه الإسلامى الصحيح فى الشعر يقف شاعرنا «حسين على محمد».

وديوانه «حدائق الصوت» يضم مائة وثلاثة عشر عملاً شعرياً، يرجع تاريخ كتابة بعضها إلى أواخر الستينيات، بينما يعود بعضها الآخر إلى التسعينيات، فهو يمثل تجربة حسين على محمد الممتدة خلال هذه السنوات، ويعبر عن تطور هذه التجربة التى تقدم لنا صاحبها شاعراً مجدداً يتطور باستمرار، مفيداً من آليات التحديث التى تطرأ على المسيرة الشعرية، دون

أن ينجرف إلى ما انجرف إليه غيره من حداثة شائهة تعمد إلى الإغراب والتغريب، والغموض المفتعل الناجم عن عدم قدرة على التوصيل، وحشد القصيدة بألاعيب شكلية وألوان بهلوانية مفتعلة، وصولاً إلى ما يسمونه بالحساسية الجديدة، وما نجم عنها من تخل عن الإيقاع، حتى انتهى الأمر إلى هذا النتاج الشائه الذى يطلقون عليه اسم :

« قصيدة النثر » .

وهذه القراءة لديوان «حدائق الصوت» لشاعرنا المجدد ـ لا الحداثى ـ حسين على محمد لن تتعرض لقصائد الديوان كلها، وإنما ستقف فقط عند قصائده التى يتحقق فيها التوجه الإسلامى وعددها ثمان وعشرون قصيدة .

وإذا كان لكل شاعر دستوره الإبداعى الذى يلتزم به، وينطلق فى مسيرته الشعرية على ضوء مبادئه، فحسين على محمد يحدد هذا الدستور فى مستهل حياته الإبداعية فى قصيدة كتبها عام ١٩٦٩ بعنوان «وشم على ذراع مصر» وفيها يبرز انتماء ين أساسيين يلتزم بهما فى إبداعه الشعرى وهما الانتماء الوطنى إلى مصر والانتماء الدينى إلى الإسلام :

«أكتب عنك وعن أبنائك

كل الفقراء الشرفاء

من زرعوا أرضك وامتزجوا فى ذرات ترابك .

....

أعرف أن الشعر رسول الإيمان

لم أقرأ غير القرآن

لم أقرأ «بودلير» و «وايتمان»

بل أحببت المتنبى

وعرفت الصوت العربى أبا تمام

وعشقت الصوت المؤمن.. فى حسان

....

ويظل الشعر رسولاً للإيمان

سيفاً فى الأرزاء

أنزفه كل صباح ومساء

من أجل بنيك الفقراء الشرفاء»

وبرغم أن الشاعر كتب قصيدته تلك بطريقة تغلب عليها المباشرة، وأنه قد تجاوزها فنياً الآن بعد استكمال أدواته الفنية، إلا أنها تظل نبراساً سار على هديه، ولم يخرج عن الحدود التى رسمها فيه .

وأول ملامح التوجه الإسلامى فى هذا الديوان هو خلوه تماماً مما شاع فى شعر الحداثة من إيحاءات جنسية فجة، لا تقف

عند حد التلميح، وإنما تتعداه إلى التصريح فى كثير من قصائد عدد كبير من شعراء الحداثة .

والملمح الثـانى أننا لا نجـد فى هذا الديوان أى مظهـر من مظاهر التجديف أو الخروج على مبادئ الإسلام وقيمه، أو أية سمة من سمات التعدى على المقدسات الدينية، أو مخاطبة الذات الإلهية بما يخرج عما ينبغى لها من تقديس وإجلال، فالشىء الذى يدعو إلى الامتعاض أننا نلمس فى كثير من شعر الحداثة من مظاهر التعدى على المقدسات العديد والعديد .

وثالث هذه الملامح هو استدعاؤه للشخصيات الإسلامية المهمة، وتوظيفها - فنياً - رؤى إبداعية سامقة، مفجراً الدلالات المهمة فى بعض المواقف والأحداث التى مرت بهذه الشخصيات، ويتحقق هذا الملمح فى عدد من القصائد هى :

« من إشـراقـات عـمـرو بن العـاص - أو التـحـديق فى وجـه الشـمس» و «من أوراق سـعد بن مـعاذ»، و«مـحـمـد»، و«صـهـيب ينادى وامعتصماه»، و«ترنيمة بلال» .

وشاعرنا فى استدعائه لهذه الرموز الإسلامية لا يعمد إلى السرد التاريخى ورصد المواقف والأحداث، وإنما يتخذ منها مجرد منطلق إلى آفاق إبداعية جديدة ورؤى فنية عامرة بالدلالات والإيحاءات، ويتجلى ذلك بوجه خاص فى قصيدتيه عن

«عمرو بن العاص» و«سعد بن معاذ» .

إن قصيدة «من إشراقات عمرو بن العاص» تقدم «بانوراما شعرية» محكمة لمسيرة هذا البطل الإسلامى من صحراء الشرك والعناد إلى واحة التوحيد والإيمان، ومواقفه فى الهجرة وفتح مكة، ومناوآته لآل البيت، وتنتهى بفتح مصر وبناء الفسطاط، والقصيدة تزخر بالرموز المشحونة بالإيحاءات الدالة .

والشاعر يقسم قصيدته تلك إلى عشرة مقاطع، لكل مقطع عنوان، يشى بالرؤية الفنية التى يتضمنها المقطع، ويحمل المقطع العاشر والأخير والذى يعبر عن الاستقرار بأرض مصر، بناء الفسطاط، وما تنتظره البلاد من خير بعد استظلالها براية الإسلام عنواناً فرعياً هو «العصافير والسنابل»، وسأكتفى بإيراد هذا المقطع من القصيدة ليلمس القارئ بنفسه النسق الأسلوبى العالى الذى بلغته القصيدة : فكراً، ولغة، وتصويرا :

« .... وفسطاطنا

أراه نخيلاً من البرق

يمطرنا بالثمار العجيبة

تنبت فى ساعديك العناقيد

تجرى العيون بكفيك لؤلؤةً

تتخاصر والموج

(جئت من البدو
أحمل رؤيا السماء إلى الأرض والنهر
هل تتلاشى الفواصل
هل تختفى فى الجراح؟)»

ومن النسيج الأسلوبى الرفيع نفسه يقدم لنا شاعرنا رؤاه الإبداعية عن «سعد بن معاذ»، مقسمة إلى خمسة مقاطع، تنتهى بمقطع جعل عنوانه :

« أغنية أولى.. أغنية أخيرة » :

«يأتى إليك الفجر ،
يا سعد امتط الأهوال مركبة إلى زمن القصيد
رد اللغات إلى صباها
قد قلتها يوماً لأحمد فى العباب :
(لو خضت هذا البحر خضناه)
اختصر زمن الغياب
وهذه صيحات جند الله تبلغ منتهاها
قد جاء ت الغربان غازيةً
وقلبك صرخة للتل والصحراء
قامتك السماء
هذى يمامتك التى قد روعت برؤى الدماء

تمضى إلى الفردوس شامخة مفردةً

فكيف إذن تراها»

وفى المقطع إشارة إلى رد سعد معاذ على الرسول الكريم حين سأل الأنصار عن مدى استعدادهم لحرب المشركين، فقال زعيمهم سعد بن معاذ قولته المشهورة : «لن نقول لك كما قال بنو إسرائيل لنبيهم موسى عليه السلام : اذهب أنت وربك فقاتلا إنا هنا قاعدون،

وإنما نقول لك : لو أمرتنا بخوض هذا البحر لخضناه معك».

ويمزج الشاعر بين الماضى والحاضر حين يشير إلى غزو اليهود لعالمنا الإسلامى اليوم واحتلالهم لمساحة واسعة من الأرض العربية الإسلامية :

« قد جاءت الغربان غازية »

والربط بين سعد بن معاذ واليهود معروف، فهو الذى أشار على الرسول ـ صلى الله عليه وسلم ـ بطرد اليهود من المدينة والاستيلاء على أموالهم وحرق نخيلهم حين نقضوا عهدهم معه وآزروا المشركين.

وقصيدة حسين على محمد عن الرسول الكريم «محمد» ترنيمة عذبة، ذات نفس رومانسى حلو، يتغنى فيها بمقدم

الرسـول عليـه الصـلاة والسـلام إلى الكون، ومـا تركـه فـى حـيـاة البشر من آثار خالدة:

«تجئ إلينا

فيأتى لنا الأقحوان

وتأتى السنابل

وتدهشنى أرضها

إذ يبوح شذاها : انتظرتك

قلبك للحب مأوى

وللناس منٌّ وسلوى

وفى القفر ورد ودفلى .

ومن النسـيج نفسـه ذى الإيـحـاء الرومـانسـى بمعـجـمـه اللغـوى وصوره، يكتب الشاعر ترنيمة عذبة عن بلال بن رباح يقول فيها:

«خلف النوافذ حط عصفور شريد

نقر السماء

فافتر عن فجر جديد

فجر العصافير التى غنت كثيراً للصباح

أحد.. أحد

أحد.. أحد

أحد.. أحد

والليل يرحل والجراح

والشمس، شمس محمد تجتاح مكة والبطاح .»

ورابع ملامح التوجه الإسلامى فى شعر حسين على محمد هو الالتزام بالتعبير عن قضايا المسلمين الكبرى فى عصرنا الحاضر، وتبنى مبدأ التصدى لمن ينزلون العنت بالأقليات المسلمة فى بعض المجتمعات ورميهم بألوان من الأذى والعناء، من تشريد وتجويع وإذلال .

إن مأساة مسلمى البوسنة وما أصابهم من ويلات على أيد الصرب وصلت إلى بقر بطون الحوامل، وقتل الشيوخ والأطفال واغتصاب الفتيات المسلمات، كان لابد أن تستثير نفوس شعراء الإسلام، فيعبروا عن تضامنهم مع شعب البوسنة المسلم، والدفاع عن حقه فى أرضه، وفضح الممارسات اللاإنسانية التى يمارسها نصارى الصرب ضد هذا الشعب المسلم .

وها نحن نرى حسين على محمد يستدعى شخصية الصحابى الجليل صهيب الرومى، ليعبر من خلاله عما حل بأبناء البوسنة المسلمين من مصائب وآلام. يقول فى قصيدته المهداة إلى «سراييفو المحاصرة»، والتى جعل لها عنواناً هو : «صهيب ينادى : وامعتصماه» :

«مشى الروم فوق جبينى هذا السماء

وداست خيولهم بالسنابك وجه الضياء

وكان «صهيب» ينادى جيوش محمد

فلم ترجع الريح حتى الصدى

ضاع النداء

وظلى تجمد

فلا الأفق تعلوه راية أحمد

ولا الخيل خيلى

ولا الظل ظلى»

والشاعر فى هذه القصيدة يستدعى شخصيتين تاريخيتين هما (إيزابيلا) و (فرديناندو) اللذين قادا الهجوم الصليبى على قرطبة، وقضيا على الوجود الإسلامى، وذلك للربط بين ما يحدث الآن فوق أرض البوسنة من تهديد بزوال الوجود الإسلامى بها، وما حدث منذ خمسمائة سنة من ضياع الإسلام بالأندلس :

« إيزابيلا» يتطاير من عينيها شرر الموت

تحمل خنجر « فرديناندو »

«وصهيب» ينادى : وامعتصماه !

يهوى الصوت إلى قيعان الصمت»

وتعبيراً عن المآسى الإسلامية ـ وما أكثرها وأفدحها فى زماننا !! ـ يكتب شاعرنا مستنكراً ما أقدم عليه الهندوس من

هدم المسجد البابرى العريق فى «أبوديا» بالهند، والذى يرجع تاريخه بنائه إلى خمسمائة عام، إنه يقول على لسان هذا المسجد فى قصيدة بعنوان:

« بكائية المسجد البابرى » :

«بكل العزم والإصرار كنت أريد أن أحيا

برغم الريح والإعصار ،

رغم الليل والأفعى

وقلت لكم : «أبوديا» حية تسعى

لتهدم قبتى، وتحطم الأثمار فى فننى

فلم تسمع قلوبكمو نداء المسجد المكلوم

تركتم فيلهم يأتى ليهدمنى، وحطت فوق رأسى البوم .»

وإذا كانت القصيدة السابقة بكائية لضياع معلم إسلامى هو «المسجد البابرى» فإن القصيدة التى نحن بصددها الآن تعبير عن ابتهاج الشاعر المسلم بتحويل ملهى إلى مسجد فى مدينة «قارتسوه» بجمهورية «قيرغزستان»، فقد اشترى المسلمون هذا الملهى وحولوه إلى مسجد يحمل اسم الإمام أبى حنيفة النعمان، بعد انهيار الاتحاد السوفياتى وتفكك جمهورياته، وهكذا كما يقول الشاعر «تحول المكان الجميل الساحر من مباءة للشيطان إلى مكان طاهر يذكر فيه اسم الله » .

يقول الشاعر فى قصيدته : «القمر المنفى يعود» :

«يا «قيرغيزستان»

القمر المنفى يعود بسر مكنون

يشرق فى ليلك موصولاً بالسر الأعلى

بين الكاف وبين النون

يلقى بالكأس العطنة فى عمق النهر ،

فيطوى أعوام الأحزان !»

وهكذا نجد أن شاعرنا لا يكتفى بمشاركة العالم الإسلامى أحزانه عند الكوارث والويلات، وإنما يعبر عن الفرحة والابتهاج عندما يحل به ما يستوجب ذلك .

والملمح الخامس من ملامح التوجه الإسلامى فى هذا الديوان هو تضمين القصائد لعدد من الإشارات إلى مجموعة من المواقف والأحداث التى كان لها صداها القوى فى التاريخ الإسلامى، والديوان يغص بالكثير من مثل هذه الإشارات الدالة، وحسبى هنا لفت النظر إلى بعضها .

ففى قصيدة «أوراد الفتح» نجد إشارة إلى دار الأرقم بن أبى الأرقم التى كان النبى - عليه الصلاة والسلام - يجتمع فيها بأصحابه سراً لقراءة القرآن الكريم ومدارسة أمور الدعوة الوليدة :

«هذى دار «الأرقم» تحتضن الجمع

وتنشئ فردوساً للفقراء

تلقى أحزانك فى الصحراء

تسمو روحك إذ تسمع قرآن الفجر

يرتل فى الأنحاء .»

وفى قصيدة « من إشراقات عمرو بن العاص» نجد تضميناً لموقف «سراقة» الذى لحق بالرسول الكريم أثناء الهجرة طمعاً فى الإمساك به وإعادته إلى المشركين، وكيف غاصت سيقان جواده فى الرمل، وكاد يهلك حتى أنقذه الرسول فآمن وعاد ليضلل المشركين بعد أن وعده الرسول بسوار كسرى :

«كان جواد (سراقة) فى الرمل يهوى، ويغرق

واللوح فيه أساور كسرى

وخلفي جيوش أبابيل

تمطرنى بالصواعق

ترصد خطوى .»

ولعل القارئ لم تغب عنه الإشارة إلى جيوش «أبابيل»، وهى هذه الطيور التى سلطها الله على جيش أبرهة وجنوده من أصحاب الفيل، فأخذت ترميهم بهذه الحجارة التى هرستهم هرساً، كما ورد فى القرآن الكريم .

وفى قـصـيـدة «التـفـاحـة» تضـمـين لما وقع من آدم وحـواء وعصيانهما للخالق العظيم بأكلهما من الشجرة التى نهاهما عنها، وكيف أدى بهما ذلك إلى الطرد من الجنة والهبوط إلى أرض البشر :

«حين أكلت من الشجرة ذات الصباح

كنت معى تمشين وتبتسمين

وفى العينين بريق

وقضمنا التفاحة

أحسسنا أنا مختلفان :

أنا رجل، أنت امرأة

وأنا عارٍ

فجريت أقطع أوراق الشجر، أغطى عريى.»

والملمح السادس من هذا التوجه الإسلامى فى شعر حسين على محمد، نلمسه فى هذا التواصل بينه وبين عدد من الشعراء الذين عرفوا بإسلاميتهم فى مجال الإبداعى الشعرى مثل : «صابر عبدايم» و«محمد العلائى» و«مصطفى النجار»، كما يتجلى فى احتفائه بعدد من المبدعين من أصحاب الاتجاه الإسلامى مثل : «محمد حسين هيكل» و«محمد عبد الحليم عبد الله»، و«أحمد زلط» و«حلمى القاعود» و«محمد زغلول سلام»

و«السنهوتى» وغيرهم .

فالشاعر يهدى الديوان كله إلى «حلمى القاعود» الناقد المعروف بتوجهه الإسلامى، والذى أصدر كتابا بعنوان : «الورد والهالوك» يشيد فيه بشعراء الاتجاة الإسلامى وينال من شعراء الحداثة، كما أن شاعرنا يهدى إحدى قصائده إلى «صابر عبد الدايم»، ويهدى أخرى إلى «مصطفى النجار» .

والملمح السابع والأخير من هذه الملامح هو استخدام المعجم القرآنى الثرى، يرصع بمفرداته جمله وتراكيبه الشعرية، كما يتجلى ذلك فى المقطع التالى من قصيدة «فواصل من سورة الموت» :

«يحدس بالفتح، ويحلم بالأوج

ويهجس : فى الأفق غزاة

تنفل بقراتٍ سبعاً

يجتزن جبال الوهم ويأكلن سمان البقرات

يدخل فى سنبلة الحلم

ويفرطها فى أيدى الأطفال

يتدفق نبع من عدن

كالطير العائد من فردوس الأنفال

يحلق فى مملكة الله

ويرعد فى طوفان السلوى والمنّ .»

فى هذا المقطع نجد من مفردات المعجم القرآنى كلمات :

(الفتح، سبع بقرات سمان، سنبلة، عدن، الأنفال، المن والسلوى).

وفى قصيدة (محاولة للنسيان) يستخدم الشاعر من مفردات المعجم القرآنى كلمات (طيور أبابيل، أحجارها، الأنفال، زقوم) :

(طيور أبابيل تسقط أحجارها)، (مخضر هذا السفح بطيب الأنفال)، (ونداء الوردة فى الأعماق شراب من زقوم) .

وفى قصيدة «الذى رأى» نلاحظ من مفردات المعجم القرآنى كلمات (من، وسلوى، وسنابل) .

كما نطالع فى قصيدة (ظمأ السيف) من مفردات المعجم القرآنى (صافنات، الأنفال) .

ولنقرأ هذا المقطع من قصيدة «أيتها الوردة» :

وكانت تنحل غدائرك الفياضة فوق شطوطى أصدافا

وجداول وضفافا

تنفرط لآلئك وزهرة صمتك

بين يدى جنائن زهر

أزواجاً ألفافا»

ولنلاحظ النسق التعبيرى القرآنى فى قوله :

« آزواجاً ألفافاً »

فمثل هذه الصياغة لا يمكن أن تتحق إلا لشاعر عايش التعبير القرآنى، وتمرس بطرائقه الأسلوبية .

فى قصيدة (فى العينين كلام) يستخدم فيها الشاعر - برغم أنها قصيدة حب عادية - كثيراً من التراكيب المستوحاة من النسق القرآنى للأسلوب :

« أيوب ينادى : أنى مسنى الشيطان بنصب وعذاب »

« ويضيق الصدر ولا ينطلق لسانى »

« فأخرجنا من جنات وعيون »

ولنقرأ هذا المقطع كاملاً من القصيدة نفسها :

«مشينا فى الظلماء

رأيت النار، دهشت

- انتظرى

آنست النار

سآتيك الليلة بشهابٍ قبسٍ

قالت : لا تتركنى فى الظلمة وحدى

فأحطتك بذراعى

نوديت من الوادى الأيمن

إنا سخرنا معك الجبل يسبح والطير

شددنا أزرك

أعطيناك الحكمة

أرفع رأسى

ـ كيف تأخر وعدك ؟

كيف تلاشت فى البيد خطاى؟»

مقطع لا يكتبه إلا شاعر مسكون بالحس القرآنى، عارف بأصول الصياغة القرآنية، ملم بجوانب الإعجاز فى الأسلوب القرآن، وهذا ما تحقق لصاحب الديوان، وفى قصيدة «السفر» التى يرثى فيها الشاعر ابنته الطفلة «فاتن» يستخدم من المعجم القرآنى عبارة (طبقاً عن طبق) .

وتتجلى براعة الشاعر الأسلوبية فى قدرته على تحويل نمط أسلوبى جاهلى إلى نسق آخر لا ينبو عن الذوق الإسلامى، ومن ذلك تطويعه لمطلع معلقة عمرو بن كلثوم الذى يقول فيه :

«ألا هبى بصحنك فاصبحينا

ولا تبقى خمور الأندرينا

بحيث ينسجم مع التوجه الإسلامى، وذلك فى آخر قصيدة من «أربع قصائد قصار إلى الكعبة المشرفة» :

«تعالى

وهبى بصحنك

واسقى فؤادى متى شئت..

شربتك الزمزميه

تطهر فؤادى من الرجس

والجاهلية .»

هذه مجرد قراءة أولى لبعض قصائد هذا الديوان الثرى، والذى أعتقد أنه جدير بأكثر من قراءة، وأرى أننا سوف نخرج مع كل قراءة جديدة له بأشياء وأشياء .

كمال نشأت و تكثيف التجربة

قصيدة «الومضة» هى هذه القصيدة بالغة القصر، والتى لا تتعدى عدداً محدوداً جداً فى الأسطر الشعرية، ومع ذلك فهى تقدم تجربة شعرية كاملة.. بكل أبعادها الفنية والنفسية .

وهذه القصيدة شديدة التكثيف تقترب من هذا الفن الشعرى الذى عرف فى الأدب الإنجليزى بفن «الإبيجرام» Epigram .

وقصيدة «الومضة» قد تتشكل من سطر شعرى واحد، ولا تتجاوز ـ كما قلت ـ حدود هذا القليل من الأسطر، وذلك هو الملمح الفنى الأساسى فى هذه التجربة الإبداعية .

واستكمالاً للعناصر التعبيرية التى تحدد الملامح الفنية لقصيدة «الومضة» .

أضيف أن الصورة المكثفة التى تكتفى بعدد قليل من

الخطوط والظلال تشكل عنصراً فنياً أصيلاً فيها، إلى جانب عدد من الآليات الفنية الأخرى منها المعجم محدود الألفاظ، وعنصر السرد الذى يجعل من قصيدة «الومضة» شيئاً أشبه بالقصة كاملة العناصر، والتى تلعب «المفارقة» فيها دور ما عرف بـ«لحظة التنوير» التى تنتهى بها القصة القصيرة .

وقصيدة «الومضة» تبدو بشائرها الأولى فى تجربة كمال نشأت الإبداعية فى ديوانه «كلمات مهاجرة» الذى كتبه عام ١٩٦٩، حيث نجدها فى قصائد قصيرة مثل : «يا ليتنى، فى فيتنام، محمود، فى ليلة الأحد، فى مدينة الموتى، الفجر، الوطن».

يبدو أن هذه الظاهرة الفنية تلفت نظرنا بشكل أشد فى ديوان كمال نشأت «جراح تنبت الشجر» الذى كتب أغلب قصائده فى الكويت ما بين عامى ١٩٨٩، و ١٩٩٠ ففى هذا الديوان ما يزيد على الخمسين قصيدة من شعر الومضة، تتحقق فيها جميعاً الشروط الفنية لهذا النمط من الإبداع الشعرى .

وأبدأ بتحليل قصيدة «محمود» [١] التى وردت فى ديوان «كلمات مهاجرة» والتى تمثل هذا الفن أصدق تمثيل :

«وجه حبيب

لمحته عبر الطريق فى المطر

والناس تجرى تختبى

خلف الزوايا والشجر

محمود.. يا محمود..

وغاب فى الزحام كقطرة المطر

لكنه وجه صديق مات من عشرين عام»

تجربة إنسانية كاملة تصلنا من خلال سبعة أسطر شعرية قصيرة، فالتكثيف وهو الملمح الأساسى فى قصيدة الومضة لا يحتاج إلى إيضاح، والعنصر الخاص بالمعجم الشعرى المتمثل فى عدد محدود من الألفاظ ذات الإيحاء متحقق فى التجربة، والصور المكثفة متحققة أيضاً فى مثل قوله: «والناس تجرى تختبى خلف الزوايا والشجر» صورة لحركة البشر أثناء هطول المطر، وفى صورة مجازية أشد تكثيفاً يقول: «وغاب فى الزحام كقطرة المطر» .

وعنصر السرد والحكاية يبدو من خلال تفصيلات دقيقة عن هذا الوجـــه الذى لمحـــه أثناء هطول المطر، والناس هنا وهناك تجرى احتماء من المطر، وكيف نادى عليه باسمه، غير أنه لم يرد عليه غائباً وسط الزحام ..

فآليات القصة القصيرة من (حدث ومكان وشخوص) إلى جانب الحوار فى صيحته (محمود.. يا محمود) واضحة فى النص، ثم تأتى لمفارقة كلحظة تنوير حين نكشف أن هذا الوجه

الذى لمحه فى المطر وسط الزحام لم يكن فى حقيقة الأمر وجه هذا الصديق الذى عناه، لأنه كان قد نسى تحت وطأة المباغتة أن هذا الصديق مات من نحو عشرين عاماً !

ومن المحاور المتعددة التى دارت حولها قصيدة اللقطة فى تجربة كمال نشأت الإبداعية أقف عند محور أساسى تمثله ثنائية الغربة والوطن، وهذا المحور يتجلى بشكل بارز فى ديوانه «جراح تنبت الشجر» ولا غرو فى ذلك، فأغلب قصائد هذا الديوان كما سبق أن أوضحنا مكتوبة حين كان الشاعر مغترباً عن الوطن .

انظر إحدى قصائد هذا المحور «الموت فى الغربة» :

«فى الغربة تزدهر الأحزان

وتصبح قوت

يتغير وجه الإنسان

تتغير بصمات الإصبع

تتجعد حتى الضحكات

ومعانى الكلمات

يزدحم الإحساس لأن خطاباً جاء

يقول (فلان) مات

وتموت.. لأنك تجهل أين تموت [٢] .»

فى جمل شعرية شديد التكثيف صور الشاعر أثر الغربة فى تغيير ملامح الإنسان، وحتى هذه الأشياء الثابتة فى الإنسان والتى تشكل إحدى حقائقه الأساسية التى لا تتغير، وهى بصمات الأصابع، تؤثر فيها الغربة كما أوضح الشاعر، وبقدر هذا التغيير يتضح إحساس الإنسان وتزداد رهافته فى الغربة وخاصة حين تصله الخطابات محملة بأخبار الوطن .

وكما يكون الحزن فادحاً أثناء الغربة عن الوطن تكون الفرحة بالغة حين يعود إليه :

«كانت الفرحة فى الدمع

وفى طرقة بابى

كانت الأطيار فى أعشاشها

والفجر فى حضن الروابى

والله فى السماء

عندما عانقت أمى

وانتهى ليل اغترابى» (٢)

قصيدة بالغة الرهافة تتوفر فيها كل خصائص شعر الومضة : التكثيف الشديد.. المعجم الشعرى المقتصد.. الجملة القصيرة الموحية.. التعبير من خلال الصورة المكثفة، آلية السرد بعناصرها المختلفة زمناً ومكاناً وأحداثاً وشخوصاً ولحظة تنوير

«عندما عانقت أمى.. وانتهى ليل اغترابى» .

وتحت عنوان «قصائد صغيرة» يورد كمال نشأت فى ديوانه «جراح تنبت الشجر» خمساً وعشرين قصيدة تمثل هذا الفن خير تمثيل، أقف أمام اثنتين منها.. الأولى بعنوان «مهرجون»[٤]:

المسرح انطفأ

وانتقلت للقاعة الأضواء

وجلس المهرج العجوز

يضحك فى استهزاء

فالسادة الحضور

يمثلون/ وهم أبرع منه فى الأداء»

فى لمسات سريعة يرسم الشاعر مسرح الأحداث التى تتوالى فى تتابع دقيق انطفاء أضواء المسرح، وانتقالها إلى القاعة، وجلوس المهرج العجوز ضاحكاً فى استهزاء، حين تتكشف المفارقة فى لحظة تنوير باهرة عن أن الذين يقومون بالتمثيل هم الجمهور، لا المهرج العجوز، فهم المهرجون فى حقيقة الأمر .

الشاعر فى هذه الومضة يعبر عن حقيقة تبادل الأدوار التى يلعبها البشر، بحيث يتحولون من النقيض إلى النقيض، يصور ذلك من خلال آليات قصيدة الومضة ببراعة فائقة .

أما القصيدة الثانية فهى «بلد» [٥]

التى يصور فيها من خلال ثلاثة أسطر شعرية قصيرة جداً، تكون فى مجموعها ثمانى كلمات موضوعاً كاملاً يحتاج شرح تفصيلاته إلى صفحات وصفحات .

«حزنى بلد/ لا مخرج منه/ وهو بلا أسوار !»

بعد هذا التتبع لظاهرة قصيدة الومضة الأول فى تجربتنا الشعرية المعاصرة، فقصيدة الومضة تشكل لحمته وسداه باستثناء خمس قصائد فقط تطول بعض الشيىء عن حدود قصيدة الومضة هى : قصائد (أمسية خريفية، والغجرية والليل القائظ، ويوم من عمرنا جديد، والشيخ عابدين) ولذلك فلن أتعرض لها فى هذه الدراسة لأنها لا تدخل فى إطار الظاهرة الفنية التى أتناولها فيها .

وفى وقوفى أمام الشكل الفنى لقصيدة الومضة فى ديوان «قصائد قصيرة» أرى أن هذا الشكل يتحقق بشكل مثالى فيما لا يقل عن عشرين قصيدة يتراوح عدد أسطرها الشعرية ما بين السطر الواحد وأربعة الأسطر .

وكمثال على قصيدة السطر الواحد يقول كمال نشأت فى قصيدة

« مسافر»:

«مسافر.. ولا وصول»

إنها رحلة الإنسان الأبدية عبر الزمان والمكان يعبر عنها شاعرنا الكبير من خلال ثلاث كلمات بشكل مقنع ـ فنياً ـ تمام الإقناع، بحيث لا تحتاج إلى أية زوائد تعبيرية .

فإذا انتقلنا إلى قصائد السطرين الشعريين نجد قصيدة مثل «أرق» يقول فيها :

«الناس نائمون هانئين

إلا أنا.. والمطر الدفاق»

فى لوحة فنية دقيقة، يصور الشاعر الناس وقد أخلدوا إلى نومهم في سعادة، بينما هو نفسه يتملكه الأرق، يشاركه حالته النفسية هذا المطر المتدفق فى الخارج .

إن عناصر الصورة هنا تتشكل من مشهد الناس النائمين فى هناءة، والشاعر فى مغالبته للأرق، وصوت انصباب المطر المتدفق فى شكل رتيب يضاعف من شعور الشاعر بوطأة الأرق.. كل هذه العناصر من خلال سبع كلمات فحسب .

وفى ومضة تتكون من ثلاث كلمات بعنوان «الموت» يقول كمال نشأت محققاً هذه المعادلة الصعبة بين ضيق الحيز التعبيرى واتساع مدى المضمون :

«يا عنكبوت

الموت لا يموت ....»

ملاحظة ذكية أخرى يعبر عنها ـ فنياً ـ فى هذه الومضة الخاطفة، فالعنكبوت الذى لا يحل إلا إذا حل الخراب يخاطبه الشاعر مشيراً إلى ما يتضمنه وجوده من تحقق الموت، وإذن فحقيقة الموت قائمة، والفناء لا يعتوره الفناء .

وتتابع مثل هذه الومضات السريعة التى يتولد عنها ضوء خاطف يفرش رقعاً واسعة من الإنارة الكاشفة عن أدق حقائق الحياة .

فى ومضة من ثلاث أسطر قصار بعنوان «قلب الأم» يقول :

«قلب الأم

شجرة

لا تعرف إلا أن تخضر»

فى صورة فنية جميلة، وشديدة الإيجاز فى الوقت ذاته يعبر الشاعر عن عطاء الأم الذى لا يتوقف من خلال فنيات قصيدة الومضة التى فصلناها فيما سبق، من جمل قصيرة، ومعجم شعرى شديد الإيجاز، وصور فنية قليلة الخطوط والظلال .

ونستمر فى تتبع هذه القصائد شديدة الإيجاز، والتى تعبر فى بلاغة عن أدق المعانى، من خلال هذه الومضات الخاطفة التى تكشف وتضىء .

«باقية أكثر منه» ومضة يعبر فيها الشاعر عن خلود آثار

الناس مع فنائهم أنفسهم :

«أعجب أن تكون

أشياء الإنسان

باقية أكثر منه !!!»

«الفقد» ومضة أخرى يعبر فيها شاعرنا عن فكرة أخرى من هذه الأفكار التى تومض بها مثل هذه القصائد القصار :

«ما من شجرة

لم تفقد أوراقاً

عند هبوب الريح ..»

«الوطن» ومضة من ثلاثة أسطر يتناول فيها الشاعر فكرة الانتماء الوطنى الذى يتشبث به الإنسان لأنها حقيقته المؤكدة، والتى لا يتخلى عنها لحظة واحدة :

«إن تبعد عن وطنك

لا يبعد عنك

حتى فى خدر النوم ...»

والملاحظ فى مثل هذا الشكل من الومضات أن قيمتها الفنية تتأكد أحياناً من البداهة المفرطة التى يتحقق معها عنصر المفارقة وهو أساسى فى آليات قصيدة الومضة كما نجد ذلك فى ومضتى : «باقية أكثر منه» و«الوطن»، بينما تستمد

الومضات الأخرى قيمتها الفنية من خلال الصورة المحددة الألوان والظلال، كما نلمس ذلك فى مثل ومضتى : «عجب» و«الفقد» .

ونتجاوز هذه الومضات بالغة القصر، إلى ومضات شعرية أخرى أطول منها قليلاً بحيث تصل الواحدة منها إلى أربعة أو خمسة أسطر، فنجد تعبيراً فنياً أكثر دقة وأشد رحابة من حيث التناول الشعرى .

فى ومضة من أربعة أسطر بعنوان «أود أن أطير»، يقول كمال نشأت :

«أود أن أطير

لكن جذرى موغل فى التربة البوار

صعوده

نزوله إلى القرار ...»

فى هذه الومضة تتصادم رغبة الإنسان فى السمو والتحليق مع طبيعته الأرضية التى تشده إلى الأرض، وتنبثق المفارقة هنا، من انحدار الإنسان إلى أسفل الوقت الذى يتصور فيه صعوده إلى الأعلى .

وفى صورة فنية بعيدة عن المباشرة وخطابية التقرير يصور الشاعر الإرهاب الذى ساد الجزائر فترة من الزمن فى ومضة

من أربعة أسطر شعرية بعنوان «مذابح الجزائر» يقول فيها :

«غرد يا عصفور الفجر الطالع

لكن براءة أغنيتك

لن تحجب صرخة رعبٍ

من طفل يذبح فى (وهران) ...»

لسة إنسانية رفيعة السمت فكرياً وفنياً تدين الإرهاب فى الجزائر وتكشف فداحة مصائبه .

وعلى المستوى نفسه من بلاغة التصوير ودقته، مع إيجاز التعبير وتكثيف العبارة صور الشاعر الفساد الذى تغلغل فى النفوس، بحيث

لم تصبح معه الممارسات الدينية ذات جدوى، يعبر الشاعر عن كل هذه المعانى من خلال ومضة أخرى من أربعة أسطر بعنوان (صلوا):

«صلوا ...

لن تسقط أمطار

أرضكم كفرت

مذ ماتت فيكم شيم الأحرار ...»

وأكتفى قبل الانتقال إلى نقطة أخرى بالإشارة إلى عدد آخر من الومضات الموجزة، تمهيداً للانتقال إلى ومضات أكبر حجماً،

وهذه الومضات التى تحققت فيها طرافة المعنى وخصوصيته إلى جانب بلاغة التصوير ودقته هى : (الغريب، وكبرياء، والسر، والأيام الحلوة، وكلمات) .

وكلها لا تتعدى الأربعة أو خمسة الأسطر وفيها تتحقق قصيدة الومضة بكل آلياتها الفنية .

سأحاول قبل أن أقف عند عدد من قصائد الومضة التى أرى أنها بلغت شأواً فنياً عالياً من حيث الموضوع وطريقة التناول أن أشير إلى حقيقة لمستها فى هذه القصائد.. تلك هى «إحكام البناء». فكل ومضة منها تمثل بناءً فنياً محكماً، فلا ترهل فى الشكل، ولا زوائد تعبيرية تخل بإحكام هذا البناء، فكل لفظة فى موضعها وكل صورة جزئية فى محلها تماماً، والأمر الذى لا شك فيه أن الطبيعة الفنية لقصيدة الومضة تتطلب هذا الإحكام وهذا ما تحقق لشاعرنا الكبير بقدر طيب من هذه القصائد التى أود أن ألفت نظر القارئ إليها قصيدة (الأبواب) وفيها تتحقق آلية السرد، فنحن منها إزاء ما يشبه بناء القصة القصيرة من حيث الشخوص .

«الراوى والرجل الذى يشاركه فى السكن» .

ومن حيث الأحداث «ملاحظة الراوى أن الرجل الذى يشاركه السكن لا يغلق الأبواب عند الخروج»، من حيث الحوار «سؤال

الراوى لشريكه فى السكن عن سر ذلك ورد الساكن عليه». كل هذا نراه فى قوله :

«الرجل الذى شاركنى السكن لا يغلق الأبواب عند الخروج

سألته أجاب :

«إنك ابن هذه المدينة

لكل شىء باب

أما أنا

فموطنى الحقول

وبابى السحاب ...»

أما من ناحية لحظة التنوير فتشكلها «الجملتان الأخيرتان من الحوار السابق» .

إن هاتين الجملتين تكشفان عن عنصر المفارقة التى غابت عن الراوى - وهو بالطبع الشاعر - فهو ابن المدينة التى تحكمها قوانينها، أما الآخر فهو ابن القرية التى تحكمها الطبيعة، والطبيعة تتمرد على القوانين .

القصيدة الثانية التى تتحقق فيها الآلية السابقة، آلية السرد، قصيدة «السائل» التى يحكى لنا الشاعر من خلالها كيف أيقظه السائل فى يوم راحته، فما كان منه إلا أن أعطاه رغيفاً .

«السائل الذى أيقظنى فى يوم راحتى

أعطيته رغيفاً فرده

أكان يطلب المزيد

أم ظن أننى أحتاجه ؟»

ولكن السائل رد الرغيف، فيتساءل الشاعر فى نهاية القصيدة كاشفاً عن عنصر المفارقة فى الحكاية :

«أم ظن أننى أحتاجه»

فالمتوقع أن السائل – لما نعرفه من طبيعة السائلين عندنا ـ قد رد الرغيف طمعاً فى المزيد، أما غير المتوقع ـ وهنا تكمن المفارقة ـ أن يكون الرد بسبب إحساس السائل بأن المحسن أشد حاجة منه إلى هذا الرغيف .

وتتجلى براعة كمال نشأت الإبداعية من خلال قصيدة الومضة فى التقاطه لبعض مواقف الحياة العادية، فتتحول بين يديه إلى لحظات إبداعية أخاذة، من ذلك أن يصل إلى سمعك صوت أنثى خلال التليفون فتتوهج مشاعرك، ثم تكتشف أن هذا الصوت الجميل لم يكن يقصدك، فقد كان الرقم مغلوطاً.. وهنا المفارقة :

«كان الصوت النديان

أجمل ما يصدر عن إنسان

عبر التليفون

يختزل الموسيقى الكونية

سريان فضى

للهمس البض

يتخلل بعضى

ويجنح بعضى

عبر التليفون

هذا الصوت النديان

والرقم المغلوط»

وكما سبق أن تناولت شعر الغربة فى قصيدة الومضة عند كمال نشأت من خلال أعماله الشعرية السابقة التى صدرت فى مجلدين، أجد أن هذه الظاهرة الفنية تتجلى فى أكثر من ومضة من ومضات ديوانه هذا الذى أقف معه الآن .

يقول فى ومضة بعنوان «كيف تسلل» :

«أغلقت الباب

لكن القمر الطالع

بين غصون الأشجار

دخل الغرفة.. نام

فوق فراشى

أغلقت الباب

فكيف تسلل دفء الوطن الغائب

ووجوه الأحباب ؟ ....»

إن الإنسان فى الغربة يشتعل حنيناً إلى دفء وطنه، والرغبة فى مصافحة وجوه أحبابه، فكان فى تسلل القمر إلى غرفته ونومه فى فراشه ما عوضه عن هذا كله، أليس القمر هو نفسه الذى كثيراً ما أطل عليه ليلاً وقت أن كان يعيش فوق أرض الوطن؟ فليس بغريب أن يتسلل إلى داخل غرفته فى الغربة حاملاً إليه كل ما يذكره بوطنه الغائب عنه، والقادم مع هذا القمر. والإنسان فى الغربة لا يستطيع التمييز بين الأشياء فالغريب أعمى ولو كان بصيراً ـ كما يقولون ـ والأشياء تتشابه فى نظر الواحد منا حين يبتعد عن وطنه، هذ الموقف الإنسانى يعبر عنه الشاعر متوسلاً بآليات قصيدة الومضة، فيقول فى قصيدة «الغربة» :

«أبيض صبح الحقول

أسود ليل الحقول

لكننى.. لا أعرف الفصول

ولست أدرى ما أشاء

فمنذ غادرت دفء وطنى

تشابهت فى ناظرى الأشياء ...»

وفى هذا الجانب من الديوان الذى يتناول شعر الغربة يرسم كمال نشأت فى واحدة من ومضاته الجميلة صورة «الغريب» فيحقق فى ذلك قدراً كبيراً من التوفيق :

«يا نبتة عشب

طالعة فى جنب الشارع

تقتات الزحمة

مثقلة الأنفاس

مثلك مغترباً أطلع بين الناس ...»

إن الغريب لا يحس به أحد وسط زحام الحياة خارج الوطن، وكم كان الشاعر موفقاً حين صور عشبة مهملة فى جانب الشارع لا يأبه بها أحد .

فى لمسات سريعة، وبأقل قدر من الخطوط والظلال يرسم الشاعر هذه الصورة الفنية الدقيقة، تمكنه من ذلك الخصائص الفنية لشعر الومضة، التى تتوخى الإيجاز لا الإسهاب، والتى لا تقف من التفصيلات الكثيرة إلا عندما من شأنه أن يجلو الصورة ويوضح أبعادها الفنية قصيدة الومضة تمكن الشاعر من التعبير عن أدق الأفكار فى صور فنية رفيعة، متجنباً المباشرة والتسطيح، من ذلك مثلاً موقف الناس الآن من الموت، هذا الموقف المتسم باللامبالاة.. بعكس موقف الناس منه قديماً

إن الشـاعـر يصـور ذلك من خـلال مـوقف إنسـانى مـعبـر فى قصيدته «مثل قهوة الصباح» :

«حينما أرقد فى صمت التراب

ثم لا أستطيع أن أصرخ (ماذا تفعلون؟)

يتركونى

كل أحبابى يعودون

وفى الأعين جف الدمع

يستأنفون موكب الحياة

فالموت قد أصبح مثل قهوة الصباح ...»

واستطاع الشاعر من خلال قصيدة الومضة أن يقدم عدداً من النماذج البشرية، بلمسات سريعة لم تخل بملامح الصورة أى إخلال. من ذلك نموذج «المغرور المخادع» .

الذى رسم صورته بدقة قائلاً :

«أيها الأجوف كالطبل

أعشت العمر تخلق ترهات

لا.. لست كالطبل

فللطبل أغان مشرقات

أنت موميا فقدت تحنيطها

بين هذى المومياوات ...»

بالمقدرة نفسها يرسم شاعرنا صورة «الألعبان» فى ومضة أخرى من ومضاته .

وكما وفق الشاعر من خلال ومضاته فى كشف هذه النماذج الشائهة وفضح ممارساتها غير الإنسانية، وفق الشاعر فى رسم صور نقيضة، لنماذج إنسانية تتسم بالنبل والشرف، من ذلك قصيدته «شاعر» التى يصور فيها ما يجب أن يتصف به الشاعر الحق :

«لم يزين صدره وهج وسام
شامخاً قد عاش ما بين الأنام
عمره الأبيض ترتيل اليمام
شاعر قد نام فى الترب
ولكن خطوه فوق الغمام»

ملاحظة أخيرة حول شعر الومضة فى تجربة كمال نشأت الإبداعية تتعلق بهذا الحس الإنسانى الدقيق الذى تلمسه فى كثير من المواقف الشعرية التى عبر عنها شاعرنا الفنان بقدر كبير من رهافة الإحساس وصدق الشعور .

ولعل هذا الحس الإنسانى الرفيع الذى يشيع فى مثل هذه التجربة الإبداعية هو ما يقربها من الإنسان فى أى موضع من الأرض، بحيث يسهل ترجمتها إلى العديد من اللغات، فتجد

صدى طيباً عند أبناء هذه اللغات، لالتقائهم جميعاً عند هذا الحس الإنسانى العام الذى تشبعت به هذه التجربة الثرية، وكنموذج لذلك أسوق هذه الومضة التى اتخذ لها عنواناً «فى صبح ممطر» :

«فى صبح ممطر

عصفور أزرق

مبتل الريش دخل الغرفة عبر الشباك

مذعوراً يغمض عينيه المتعبتين

يتهدل منه جناح مرتعش مجروح

حاولت الطفلة إمساكه

حلق فى الغرفة حتى فر من الشباك»

ظللت اليوم

وغمامة ضيق تعرونى

أتساءل عن سبب الضيق

فتذكرت العينين المتعبتين

وجناحاً مرتعشاً مجروحاً فر من الشباك» ...

قصيدة جميلة تتحقق فيها إلى جانب هذا الحس الإنسانى الدقيق كل خصائص شعر الومضة لغة وتصويراً، مع هذا القدر من التكثيف غير المخل .

ولعل أهم ما يميز هذه القصيدة هذا الاستخدام الفعال لعنصر مهم من عناصر شعر الومضة سبقت الإشارة إليه هو عنصر السرد والحكاية فنحن مع هذه القصيدة أمام ما يكاد أن يكون قصة قصيرة مكتملة العناصر :

الزمان «فى صبح ممطر» .

المكان «الحجرة والشباك»

الشخوص «العصفور ـ الطفلة ـ الشاعر»

الأحداث «دخول الحجرة ـ حركة العصفور ـ محاولة الطفلة إمساكه ـ تحليق العصفور فى الغرفة ـ فراره ـ شعور الشاعر بالضيق ـ تذكره السبب» .

لحظة التنوير «معرفة الشاعر سبب ضيقه ـ إنه فرار العصفور من الحجرة التى حسبها ملاذه وأمانه» .

كل ذلك من خلال لغة شعرية ذات معجم شديد الإيحاء، ومن خلال الصور الجزئية والصورة الكلية التى استطاع الشاعر أن يوظفها من أجل إبراز الرؤية التعبيرية التى أراد أن يحملها إلينا .

وبعد فلا أعتقد أن شاعراً آخر قد استطاع كما استطاع كمال نشأت ـ أن يعكف على هذا الفن الشعرى ـ قصيدة الومضة ـ فيبلغ فيه ما بلغه شاعرنا الكبير من إبداع فنى أصيل.

الهوامش

(١) الأعمال الشعرية ـ مجلد (١) ـ ص٤٨ .

(٢) جراح تنبت الشجر ـ مجلد (١) ـ ص ٢٢ .

(٣) العودة : الأعمال الشعرية (١) ـ ص ٢٦ .

(٤) جراح تنبت الشجر ـ مجلد (١) ـ ص ١٧٧ .

(٥) الأعمال الشعرية ـ مجلد (١) ـ ص ١٨٩ .

مجاهد عبد المنعم
و شعر الحساسية المصرية

مجاهد عبد للمنعم مجاهد من رواد قصيدة الشعر الحر، أو ما اصطلح على تسميته - فيما بعد - بشعر التفعيلة، إنه أحد مجموعة وضعت على عاقتها تأسيس قصيدة عربية مصرية جديدة بعد مراحل مدرسة أبولو والديوان والرومانسية المصرية، وتضم قائمة هؤلاء الشعراء الرواد (الشرقاوى وعبد الصبور وحجازى وحسن فتح الباب وكمال نشأت والفيتورى والعنتيل وكامل أيوب وكمال عمار وكيلانى سند ومحمد الجيار وفتحى سعيد) .

وتتميز تجربة مجاهد الإبداعية فى مجال شعر التفعيلة بملامح خاصة سوف أتناولها بالتفعيل بملامح خاصة سوف أتناولها بالتفعيل فيما بعد .

وتتميز غالبية قصائد مجاهد في هذا المجال من الناحية الموسيقية بحرصه على التقفية لدرجة أن عدداً كبيراً من هذه القصائد يلتزم فيه قافية واحدة من أول القصيدة إلى آخرها من ذلك مثلاً في ديوانه «هكذا تكلملت العيون» قصائد «ولن يسأل عن ذنبه إنس ولا جان ـ أحزان البحر المتوسط ـ فانتازيا لوحة كوب الليمون ـ الدرس الأوف في الحب ـ وقت للحب.. ووقت للعطف» .

بل إنني أستطيع أن أقول إنه يلتزم هذا النهج في قصائد هذا الديوان، وعدد كبير من قصائد دواوينه الأخرى .

ظاهرة الوفاء في تجربة مجاهد الإبداعية

تأخذ ظاهرة الوفاء في تجربة مجاهد عبد المنعم مجاهد الإبداعية منحيين : المنحى الأول وفاؤه لأسرته الصغيرة، زوجته وأولاده وأحفاده، أما المنحى الآخر فيتجلى في وفائه لأصدقائه.

ويتمثل وفاؤه لإصدقائه في حرصه على إهدائهم دواوينه وقصائده، فهو يهدى ديوانه «الحب على جناح قوس قزح» إلى روح الشاعر والصديق كامل أيوب، كما يهدى مجموعة!من قصائده إلى أصدقائه : محمود عبد العظيم، وفاروق شوشة، وعبد المنعم عواد يوسف، وكمال عمار، وكامل أيوب، ونزار قباني، ومحمود القاضي، وسعيد محمد حسن، وصلاح

السباعي، وبدر نشأت .

أما وفاؤه لأسرته فيتمثل بالإضافة إلى إهدائه أفراد أسرته بعض دواوينه وقصائده في أنه يعبر عن مشاعره وأحاسيسه نحو أبنائه وأحفاده في عدد من إبداعاته الشعرية، ففي الوقت الذي نجد مجاهد يهدي ديوانه «وثالثهما العشق» إلى «زاكية زوجة.. وصديقة.. ومصباح طريق)، كما يهدي مجموعة من القصائد إلى أخيه عادل وابنيه أمير وعبد المنعم، وإلى ابنتيه عفاف وفاطمة، وإلى أحفاده، نجد أنه يصور عواطفه نحوهم في عدد من القصائد .

ومن القصائد التي تجسد هذا المحور المهم في تجربة مجاهد الإبداعية، قصيدته (والأجداد يولدون أحفاداً) التي يهديها إلى حفيده : محمد خالد، والتي يستهلها بقوله :

«وولدت أنا ثانيةً لما جاء إلى الكون حفيدي ولهذا لم أصبح جداً قبلت به عمري الآتي ورأيت بأن العمر الآتي ليس بعيدا .

هو في المهد أمير، وملائكة الحب تحوطه

وتغنيه نشيدا

هو في المهد بسمته عصفور منطلق تغريدا

هو مثلي في ساعة ميلادي لم يتحدد بعد ولكن

الفرح يكحله، ويحدد شكل ملامحه تحديدا

كانت كرماتى جفت.. مع مولده اهتزت ثانية

وتدلت بالفرح عناقيدا»

ما أروع هذه الصورة الفنية التى استطاع فيها شاعرنا أن يعبر باقتدار عن امتداد الإنسان فى أحفاد، وتجدد حياته بحياتهم .

أما قصيدته «مجنون عفاف» التى يهديها إلى ابنته عفاف فى يوم مولدها، فهى تعبير صادق عن إحساس أب مجنون بحبه لابنته وتعلقه بها، وفيها يقول :

«كملاك للطهر ولدت تحيطك أجنحة الفجريه

ولهذا سميتك يا عنقود الضوء عفاف

غرق العالم فى الإثم ومن بين الأقدام الطينية

أنت تفلت إلى العالم جوهرةً بالطهر تشع

وتخلع عنها الأصداف

من أى مواد شكلك الرب أيا ذات الروح الذهبية

والأرض هنا حولى ييبست، فيها عطش وجفاف

لكنك جئت فأهلاً بك فى هذى الدنيا الأرضيه

بل أهلاً بك فى القلب وفى الروح وفى الأعطاف»

بمثل هذه الرقة وعذوبة الأسلوب يعبر شاعرنا عن استقبال لميلاد ابنته الحبيبة .

وشاعرنا يجعل من أعياد ميلاد أبنائه وبناته مناسبات لإبداعات شعرية حقة تخلو من مثالب شعر المناسبات لأنها قصائد حقيقية تتحقق فيها كل آليات الشعر الصحيح من معجم شعرى رفاف وتشكيل فنى بديع من خلال الصور الدقيقة التى تعبر عن رؤية الشاعر بصدق .

نجد ذلك فى قصيدة «أغنية للسلام.. أغنية لابنتى» التى يهديها إلى ابنته فاطمة فى عيد ميلادها الثالث، كما نلمس هذا أيضاً فى قصيدة «الفقير الذى أصبح أمير الأمراء» والتى يهديها إلى ابنه أمير فى عيد ميلاده الحادى عشر .

كما يتحقق الأمر نفسه فى قصيدة «الحارس الذى امتشق حسامه» التى يهديها إلى ابنه عبد المنعم فى عيد ميلاده الخامس عشر .

والملاحظ فى قصائد مجاهد عبد المنعم مجاهد التى يصور فيها عاطفته نحو أبنائه أمران :

الأول تجسيد ما يرجو أن يتحقق للإنسانية على يد هؤلاء الأبناء من خير، والأمر الثانى إحساسه بتجدد حياته وانتعاشها بعد أن ران عليها اليأس والإحباط، وكأن فى ميلاد هؤلاء الأبناء ميلاداً جديداً للشاعر .

يقول فى قصيدة «الحارس الذى امتشق حسامه» التى

يهديها إلى ابنه عبد المنعم :

«وأتيت إلى الدنيا دقت ساعتها داخل روحى أجراسى

كانت شمس حياتي غربت وعلى الدنيا أعلنت

أنا إفلاسى

لكنك جئت إلينا وجهاً ضحاكاً فتمايلت الدنيا بالحب

كما العود المياس

ولهذا من خضرة عينيك

نسجت أنا غصن الزيتون وتوجت به راسى»

ولا أعتقد أن شاعراً من جيل شاعرنا مجاهد عبد المنعم قد تحققت فيه هذه الظاهرة الفنية كم تحققت عنده. ربما ترد على ذاكرتنا قصيدة «نامت نهاد لكمال نشأت» إلى جانب «عيون منار لحسن فتح الباب» مع قصيدة «ولدى علاء لعبد المنعم عواد يوسف» .

لكن أن يتحقق هذا القدر الكبير من الإبداع فى هذا الجانب كما لمسنا ذلك في تجربة مجاهد الإبداعية، فهو الأمر الذى يستوجب التسجيل والرصيد، والوقوف أمامه طويلاً مثلما وقفت.

الحب فى تجربة مجاهد الإبداعية :

يشكل الحب المحور الأساسى فى تجربة مجاهد عبد المنعم الإبداعية، ولا أدل على ذلك من أن يكون ديوانان من الدواوين

الثلاثة التى أضعها تحت يدى لإعداد هذه الدراسة من بين دواوين مجاهد الأربعة التى صدرت حتى الآن يدور عنوانهما حول الحب، وهذان الديوانان هما : «الحب على جناح قوس قزح» و «ثالثهما العشق» .

ومن حق مجاهد أن يخلص للحب هذا الإخلاص، فلا أحس أن ظاهرة إنسانية فى حياة الناس لها مثل حضور الحب، ولا غرو أن يصبح الموضوع الأغلب على إبداع الشعراء منذ أقدم العصور حتى الآن .

ورؤى الحب تأخذ مسارات متعددة، وتتشكل أشكالاً متميزة، وتأخذ صوراً متعددة فى تجربة مجاهد بحيث لا يقع فى مزلق التكرار ورتابة التعبير .

والحب عند مجاهد حب سماوى، ينطلق إلى الآفاق العلوية، وهو غير الحب الذى يشيع فى شعر شبان المبدعين هذه الأيام مرادفاً للجنس والشهوة.. الحب عند شاعرنا عالٍ معلق بقوس قزح تتماوه فيه ألوان الطيف، فهو نزوع سماوى نحو العتبات القدسية :

«يا نجمة حبى، يا نجمتى القطبية

فى ليلة حبٍّ والدنيا تمطر قسوتها الشتوية لمح القلب ضياك فغادر مطرحه ..

من ساعتها ما عاد القلب إلى

ناديت عليه فقال «الآن أنا أبدأ رحلة حب للآفاق العلوية

قلت له «إن الدرب طويل وهو بلا أى إشارات خبرنى كيف ستخترق السحب الداكنة الحالكة الليلية»

قال الحب : سيمنحنى فى الطيران جناحين ..»

والحبيبة أو المعشوقة عند مجاهد هى أيضا كائن سماوى علوى، غير هذه الكائنات البشرية التى تدب فوق الأرض، والتوجه إلى مثل هذا الكائن السماوى والميل نحوه يقترن بالقداسة، وهذه المنحة القدسية التى وهبها الحب للإنسان تستوجب صلاة الشكر لله الذى منح البشر نعمة الحب :

«يا صاحبتى : سجد الحب على سجادة عينيك وصلى صلى لله وصلاة الشكر على أن أوجده فى الدنيا أصلا ولقد ثنى صلى لله! أربع ركعات شكراً أيضاً لله

بأن أوجده فى عينيك

وخشية أن تحرقه الشمس بعينيك

اتخذ له من أهدابك ظلا

هو ذا الحب يحبك.. ذلك أنك جننت الحب

وحوله حسن جمالك طفلا»

وسن الصور الفنية الرائعة عند مجاهد عبد المنعم أن يجعل

من الحب طفلاً أسطورياً بالغ الجمال، طفل تشكل هيئته الملامح الملائكية، تغذيه أسمى المشاعر، ويرضع من أنبل الأحاسيس فيتجلى فى صورة سماوية لا يقدر على رسمها إلا قلم صناع كقلم مجاهد الشعرى :

«رضى اللهُ عليه

فلد زوّج عينيك لعينىّ

فى لحظاتٍ أنتِ وضعتِ لنا طفل الحبٍّ

أتانا يجملب من حسن جمالك للحب جمالاً ربانيا

إنى أحسد طفلى.. فى ساعة مولده ما جاء هزيلاً

بل جاء عفيا

فلقد أرضعت الطفل عصير الرمان، وأنت تضمين الطفل إلى نهديك، فربرب منه الوجه وأصبح ورديا .»

ولا أترك ظاهرة الحب فى تجربة مجاهد الإبداعية دون الإشارة إلى واحدة من قصائده الجميلة التى يعدد فيهال بذكاءٍ وفن درجات الحب. هذه القصيدة هى «الدرجات العشر للحب» التى يعدد فيها شاعرنا من خلال حوار بين إله الحب والعاشق درجات الحب العشر وهى «الميل، التعلق، الكلف، العشق، الشغف، اللوعة، الوجد، التيم، السقم، الوله» ويختتم الشاعر قصيدته بقول العاشق مخاطباً إله الحب :

هل آن لقلبى أن يبصرك؟ وهل فى زمرة من عشقوا قلبى محشور ؟

قال له الحب توقف.. لن تبصرنى وأنا أعمى، لن تبصرنى إلا لو يرتد لعينى النور

لن تجدى الدرجات العشر فمازالت أعلى الدرجات ولم تصعد بعد إليها وعليها الجنة والمأوى والآيات الكبرى وبنات الحور .

إنك أخطأت فقد جئت إلى وحيداً

لم تأت بصاحبة القلب، وإنى لا أظهر إلا للعشاق

اثنين اثنين، وذنبك عندى ليس بمغفور

مسكين أتعبك طلوع الدرجات، وكنت الأعمى

لكنى سأسامحك وسوف أدلك :

كيف ترى ترقى آخر درجات الحب

فإنى والله أراك على الحب صبور

آخر درجات الحب هيام وهو مقام للموعودين والمحظوظين من الصفوة، كان أعد لهم وهو عليهم مقصود .»

بمثل هذه العذوبة وطرافة التصوير وابتكار المواقف تناول مجاهد موضوع الحب والعشق فى تجربته الإبداعية، فأتى بصور جديدة وأساليب فريدة تختص به وجده دون غير من المبدعين .

الحساسية المصرية فى شعر مجاهد :

فى تصورى أن مجاهد عبد المنعم يقف بين الشعراء المصريين نسيج وحده، بحيث يشكل ظاهرة أسلوبية خاصة به، هى ما يمكن أن أطلق عليه الحساسية المصرية، وتتبلور هذه الحساسية فى نوع من الصياغة تشى بالروح المصرية : فى تركيب الجملة ونوع المفردات وطريقة التعبير، وهى صياغة ينفرد بها مجاهد - وإن سار خلفه فيها بعض المقلدين - بحيث لايمكن أن تخطئها الذائقة، فتكتشف للقراءة الأولى أننا أمام قصيدة لمجاهد.

انظر إلى هذه اللقطة الشعرية كمثال :

«لم يبعث لى صحبة وردٍ أو يبعث لى مرسالاً

فضل أن يأتى.. دق على الباب وفى الشراعة

شفت حبيبى وعرفت خياله»

وانظر إلى هذا المقطع :

«جاء العواد جميعاً فى مرضى زارونى إلاكا

حملوا لى باقات الورد كما حملوا لى باقات الود

وقد سقطت منهم لما شافوا فى وجهى الإنهاكا

قالوا : **يبدو أنا فى الحب حسدناكَ .»**

وانظر إلى هذا المقطع :

«طول حياتي وأنا أتمنى أن يشرح ربى لى صدرى

وييسر لى أمرى

فإذا بالله يهادينى خضرة عينيك ويفتحها

فى وجهى ويروحى تسرى

تفتح للقلب شبابيكاً حتى تدخلها الحرية أنساماً

فتعالى يا سنبلتى حتى أمنع عن بيتى عين الشر مع الحسرة

فأنا طول حياتي مأخوذ بالنظرة

لكن هذى المرة إنى فرح بالنظرة

فهى تحوطنى تمنع عن عين القلب سهاماً»

لاحظ العبارات التى وضعت تحتها خطوطاً لترى مدى سريان الروح المصرية فيها صياغةً وتعبيراً .

من سمات الحساسية المصرية عند مجاهد استخدامه لتعابير شعبية يسلكها ضمن تراكيبه الفصيحة دون تعمد فتنساب العبارة فى ضفيرة واحدة يمتزج فيها العامى بالفصيح واشياً بهذه الحساسية المصرية التى أسلفت الإشارة إليها .

«سبحان الخلاق

من خلق الحب لعينى، ومن خلق لعينيك الأشواق

يا وعدى.. يا وعدى.. يا نجمة سعدى

درت بأفقى بالحب وبالود

وبالحب وبالود أمامى تتسع الآفاق .

لاحظ استخدام عبارة «يا وعدى يا وعدى» بطبيعتها الشعبية آخذة مسارها وسط التعبير الفصيح .

وتتجلى الحساسية المصرية كأسطع ما تتجلى فى قصيدة «والله اشتقنا يا زين» التى يهديها إلى رائد من رواد الحساسية المصرية فى السرد المصرى هو «بدر نشأت» : والذى يصفه مجاهد مسهماً فى تطوير أدبنا المصرى :

«ما زلت أحبك يا زين

البحر على الخاطر والعين

أهجر لو عشر سنين

لكن عد يا صاحب قلبى

يا مالك روحى يا زين

الليلة إياها زينا الدار

ودعونا فيها الجارة والجار

أختى خطبوها الزوار

ورأيتك فى الفرحة فرحة

رقت فى روحى فى الدار»

وتستمر القصيدة ناضجة بالحساسية المصرية التى تتجلى فى مثل هذه العبارات :

« من ساعتها والعين عليك ـ ما شلت العين وبين يديك طارت روحى ـ قلت الزين صلاة الزين ـ ووضعت العين عليك ـ ياما قلبى قال لقلبى ـ جاءتها أمى بالمنديل ـ لفته على الخصر ـ الطبلة دارت يا ليل ـ درت مع العود الملفوف ـ مال الخصر على ـ كلمنى بالحاجب والعين ـ رشت أمى الملح على الزوار ـ يا ليلتنا أنس فى الدار ـ من ساعتها قلبى فى النار ـ شفت السعد عليه سنين»

فى هذه القصيدة تنساب العبارات ذات الإيحاءات الشعبية المصرية فى سياقها الصحيح وسط العبارات ذات الطبيعة فى سياقها الصحيح وسط العبارات ذات الطبيعة الفصيحة محققة الانسجام بين الفصحى والعامية بشكل بديع .

ولما كان المرحوم كامل أيوب يمثل هو الآخر قطباً آخر من أقطاب الحساسية المصرية كان طبيعيا أن يهدى إليه مجاهد ديوانه العامر بهذه الحساسية «الحب على جناح قوس قزح» ، كما أهدى إليه إحدى قصائد ديوانه «وثالثهما العشق» وهى قصيدة «توحيدة » التى تتجسد فيها ـ بصورة موجزة ـ ملامح الملحمة الشعبية. وفيها يستخدم مجاهد آلية السرد من خلال صياغة أسلوبية تشى بالروح المصرية ليقدم لنا حياة امرأة مصرية من الطبقة الكادحة بكل أفراحها وأحزانها وانتصاراتها وانكساراتها، وكأننا إزاء حدوتة مصرية كاملة العناصر .

وأكتفى بهذا المقطع من قصيدة «توحيدة» الذى يرسم فيه مجاهد ـ بدقة ـ ملامح توحيدة كأنثى تتفتح للحياة .

«كبرت توحيدة فى الحى

وتكور فى صمت نهدان

نبتا فى فرع الرمان

فى العود السارح

الوجه صباح كالقشدة

وكأن البدر تنزل يوماً

فلقد أعطاها خده

خدك نور يا توحيده

وإذا المرء رآها لا يملك إلا التنهيدة

امشى يا توحيده

هزى الحلق الهسهاس

دورى فى عين الناس»

وهكذا استطاع من خلال هذه الحساسية المصرية معجماً وصياغة وتصويراً أن يشق له درباً خاصاً به من خريطة شعرنا المصرى الحديث .

المحتويات

صدر فى السلسلة

الأعداد القادمة

الإبداع والحرية .... رمضان بسطاويسى

أوراق ومسافات........................ حسن الجوخ

مصطلح نقد الشعر عن الإحيائيين .... محمد مهدى الشريف

رقم الإيداع : ٢٠٠٢/٣٩٣٤ .

شركة الأمل للطباعة والنشر
(مورافيتلي سابقاً)



الثمن
جنيهان ونصف